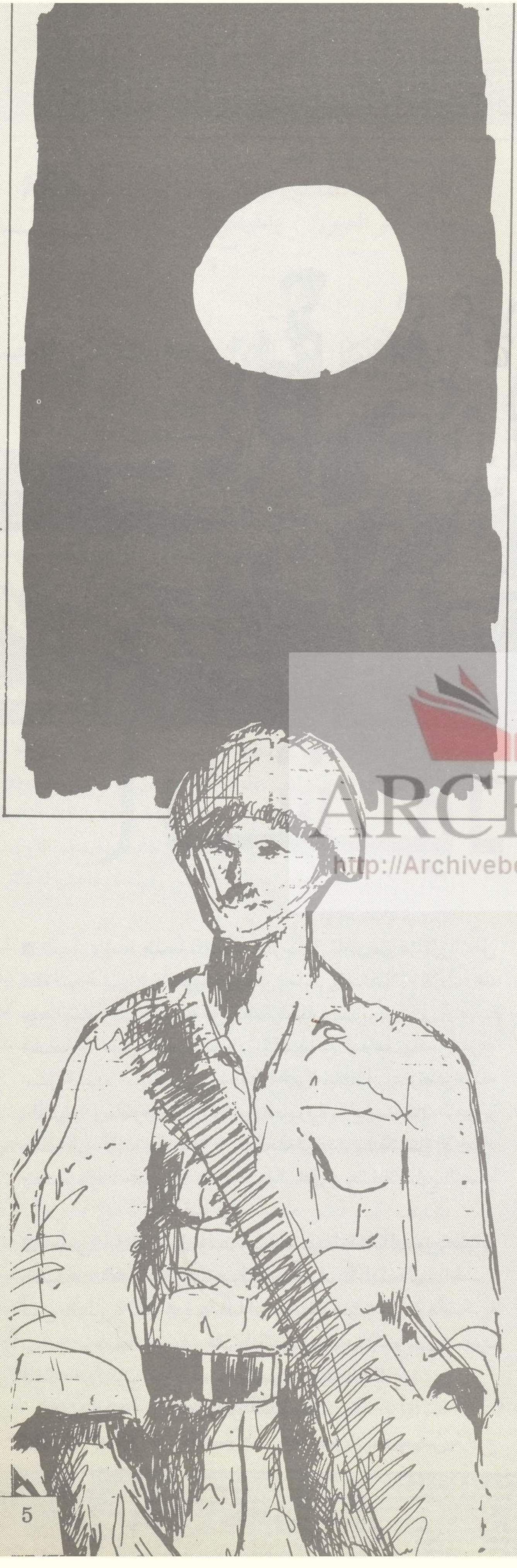


جمرة الروح

مالوّحتْ كفٌ بمنديل الوداعْ!
فلأيِّما سببٍ،
يعلق في السَّفينةِ شارة الاقلاعْ؟!
هي جمرة بين الاصابع ،
كان يطفئها
فتشتعل المرافئُ،
ثم يطفئها
أكان يقيس ظلّ شراعهِ،
أو كان يجمعهُ!
إذن ،

• يونس ناصر عبود •





هي جمرة في روحِهِ،
ما كان أشعلها
ولا هي تنطفي. . . .
أسفٌ اذنْ.
تلك المرافيء اطفأت أنوارها،
وتوسّدت آثارَهُ.

هو في سماءٍ،
تهبط الانهارُ منها جمرةً،
أو طائراً في خفقه قدح الشررْ. . .
وبلاده ارضٌ عجيب شكلها،

وعجيبة اخطاؤها،
والحب
والاحقاد!!

لكنه ـ للهِ ـ يعرف ارضهُ،
كل البلادْ!!

مرساته الذكرى،
وشاطئه المواجعُ،
كان يبصرها،
فتغرق جمرةٌ بين الاصابعِ،
كان يطفئها

فتشتعل الشواطيُّ،
ثم يطفئها

فتشتعل البلاد

مطرٌ إذن!
كل السحاب يطوف،
لا هوَ ملَّ رحلته،
ولا هي ادركت سر العناء
ما لوحت كف بمنديل الحداد
فلأيّ سّرٍ علق الاوداج،
وانتشر الرمادْ؟!!

□ لطيف ناصر حسين



انشودة العبور

■ الليل يرشح ظلمة، والعتمة ترسم في المدى من هياكل النخل كتلة سوداء ليس في المقدور تمييز شيء منها. وقف الملازم الاول رعد عبدالقادر على مقربة من ضفة الكارون يرنو بعيدا في تجاويف الضفة الاخرى المكللة بالسواد. كان بقامته الفارعة وياقته المرفوعة يبدو لجنوده الرابضين في احدى الحفر عملاقا أسود ترتطم خوذته بالسماء. وبالرغم من الملابس الصوفية والجيرسية كان الزمهرير يدلف الى الابدان متسللا من فتحات الياقات، فتنكمش الاجساد وتقشعر وتزداد ماسورات القاذفات والبنادق برودة والاصابع التصاقا بها.

■ أصغى الملازم الاول رعد عبدالقادر لدمدمة المياه واصطفاقها بالضفاف الطينية الندية، وفكر ان أمر تمهيد الضفة لبناء الجسور ليس باليسير، لكنه عرف أيضا ان ضابط وجنود الهندسة العسكرية سيتمون عملهم بنجاح كان ذلك يبدو في عيونهم وهم يستمعون للقائد حين كان يشرح لهم واجباتهم في غرفة القيادة.

حك القائد أرنبة أنفه برأس القلم وقال:

- إن نهر الكارون من الانهار السريعة الجريان، وبعرض يتراوح بين 240-340، **ضفافه ذات طبيعة طوبوغرافية رخوة لا تساعد على عبور الدبابات والناقلات الثقيلة. لكننا يجب ان نعالج المسألة وفق طريقة خاصة تساعد على تسهيل عملية العبور بشكل جيد ومتكامل.**

ثم راح يشرح لهم الخطط التي وضعها، مناقشا التفاصيل بدقة واهتمام مع الحاضرين..

■ توغلت عينا رعد عبدالقادر في الظلمة تلفت في كل الاتجاهات محاولا سبر أغوار هذه الخيمة من السواد الكئيب.

ذرات الغبار تتطاير، تحط وترتفع مابين الحدقات المتيقظة والمسافات وترتطم بالاجزاء الظاهرة من الوجوه. اختار عشرة من المقاتلين الاشداء. كان عليهم ان يبدأوا العبور بزورقين مطاطيين لتأمين الضفة الاخرى. تلك هي المهمة المناطة بهم، وقد حدد الوقت سلفا.

■ الجنود في مكمنهم يتهامسون بأشياء، اشتركوا فيها عبر التصاقهم مع بعض عند إحتلال المحمرة. انهم يكنون

للملازم الاول رعد عبدالقادر كل المودة والحب ويجلون شجاعته واقدامه وحساباته الدقيقة. وكان له بالرغم من قامته الفارعة وفحولة جسده وجه طفولي لا تفارقه الابتسامة إلا عند الاشتباك مع أفراد العدو.

كان هو يصغي الى أصوات الليل، ويسبر اغوار الاعماق متيقنا ان نقاط السلامة تكمن في منحنيات النهر التي ستخفيهم عن عيون الاعداء، وان العتمة ستكون خير عون لعبورهم الى الضفة الاخرى.

رفع يده طالبا من الجنود الصمت التام. وتهيأ له انه يستطيع تمييز ذلك المقاتل محمد عبدالنور من بينهم، انه يتذكر موقفه البطولي عند احتلال المحمرة حينما حوصرت احدى الوحدات في بناية كبيرة بعد هجوم مجموعات كثيفة من العدو على ثلاثة محاور. وبعد قتال عنيف استمر ست ساعات تم ضرب العدو على محورين، بينما بقي المحور الثالث يضغط مهاجما، محاولا اقتحام العمارة وتفجيرها، وقد تعرض لاحد المراصد بنيران كثيفة من قناصته، فما كان من المقاتل محمد عبدالنور إلا أن يواجه نيران الاعداء من إحدى الشرفات المطلة على الشارع معرضا نفسه للخطر، ليشاغل العدو وينقذ المرصد من التدمير الى أن تسللت مجموعة من المغاوير لتطوق العدو في المحور وتشن عليه هجوما كاسحا بالقاذفات والصواريخ فتدمره وتؤمن السيطرة الكاملة على العمارات والطرق المؤدية اليها والسجن أيضا. كان محمد عبدالنور اثناءها قد أصيب برصاصة لكنه رفض الاخلاء وأكتفى بمداواة الجرح.

اصطفاق المياه بالضفاف الندية يعبر به حقول الالغام والنخيل ويلقي به على ضفاف دجلة في المساءات المكتنزة بالمحبة والفرح.

قالت له الهام وهي تطوح بشعرها الاسود الى الخلف:

- إنك تؤلم أصابعي..

وكانت يدها تنام في كفه قبرة هادئة..

- آسف.. ربما بسبب الخاتم.

- متى ندير خاتمينا باليسرى؟

- حين يحين الأوان..

إقترب بكرسيه منها، فملأ عطرها رأسه ورنا بعيدا نحو دجلة تتكسر فوقه الاضواء.

ذرات الغبار والبرد تبدد الصور من الذاكرة وتمحوها، والليل يربض في المدى والهام تبتعد، يتطاير شعرها الاسود وتضيع وسط دوامة الريح واصطفاق الموج والعتمة.. تبتعد.. تبتعد كنقطة صغيرة تندفع الى الوراء، لتصير وهج نجمة بعيدة تنطفيء زرقتها رويدا.

همس أحد المقاتلين قرب اذنه:

- جاءنا أمر العبور.. ياسيدي.

[شهادة بطل من القوات الخاصة عن المحمرة]

بدأنا الهجوم الاول على المدينة يوم ٣٠ أيلول، حيث استطاعت قواتنا التمركز في مشارف المدينة بعد معركة حامية انسحب بعدها العدو الى داخل المدينة، وسيطرنا على - بل نو- الجسر الصغير الذي يقع عند مدخلها. قاتلناهم من شارع الى شارع ومن بيت الى بيت. كانت الهجمات مع العدو متبادلة. ينسحب العدو من هذا الشارع ليعاود الهجوم عليه، ونجلي هذا البيت ليقوم بمحاولة لاقتحامه مرة اخرى. كان القتال يدور بالامتار في الساحات والشوارع، يحاول العدو ان يصمد وقواتنا تضغط باستمرار، ولا تتزعزع من مواقعها بل تتقدم. والقصف المدفعي يزداد كثافة الى درجة ان المواقع اختلطت وقواتنا تشتبك ليل نهار مع قوات وحرس خميني لتحرر المزيد من المدينة. في البداية استطاعت قواتنا تأسيس قاعدة أمنية وجعلتها مركزا للانطلاق باتجاه الهدف الاول وهو الميناء، لأن سقوطه يسند جناحنا الايمن وكونه هدفا مهما له تأثيراته النفسية والعسكرية.

وقد استطعنا مع قوات المغاوير ان نحرر اجزاء كبيرة من الميناء لتندفع أرتالنا الى داخل المدينة على عدة محاور، كان التقدم بطيئا نسبيا بسبب المقاومة العنيفة التي أبداها العدو، فالنصر الذي تحقق في المحمرة لم يكن سهلا وانما كان نتيجة لايمان مقاتلينا بقضيتهم وشجاعتهم النادرة لانتزاع حقهم.

كان هدف الرتل الوسطي هو مركز قيادة حرس خميني الذي يقع في قلب المدينة بينما اتجه أحد الارتال صوب الجسر الستراتيجي، حيث استطاع هذا الرتل بعد معارك عنيفة جدا أن يصل الى مشارف الجسر ليشن هجومه عليه ليلة 23-24 من تشرين الاول اي بعد ثلاثة اسابيع من بدء اقتحام المدينة وبدأت المعركة الساعة الخامسة صباحا مع القوات المعادية التي أصيبت بالهستيريا، واخذت تدافع بجنون عن الجسر مكدسة مجموعة كبيرة من المقاتلين ضمن عناصر من حرس خميني ومشاة الكوماندوز والبحرية والدروع واشتدت المعركة ضراوة وحاول العدو الصمود ورد الهجوم لاهمية المعركة ولكونها ستحسم الموقف بأكمله داخل المدينة، وبعد خمس

ساعات من القتال المباشر والمقابل حسم الموقف لصالحنا وسيطرت قواتنا على الجسر وعلى البنايات التي تحيطه بالتعاون مع دباباتنا.

وفي الوقت نفسه كان هناك رتلان يتجهان صوب مقر قيادة حرس خميني في الجامع الكبير وسط المدينة الذي سقط بعد معركة حامية 25-10 . واستمرت عملية التطهير في اليوم التالي لتكون المدينة قد تحررت نهائيا، بعد أن فرت بقايا قوات العدو بالزوارق ليلا عبر الكارون.

شق الزورقان المياه وابتعدا عن الشاطيء في شبه استدارة، وحين وصلا قريبا من الضفة الأخرى أشار الملازم الاول رعد عبدالقادر الى الجنود برفع المجاذيف . . فهمدت الحركة وران الصمت. انزلق الزورقان بسهولة ويسر واندفعا كسمكتين طافيتين فوق سطح الماء نحو الضفة الغارقة في السكون والعتمة. بدأت جذوع النخل تنفصل، وتتضح الفراغات السوداء بينها، تلك الفراغات التي تخفي في طياتها ربما الموت الصاهل من فوهات الرشاشات والقاذفات وربما تختفي فيها دبابات العدو الكامنة هنا بعد ان ذاق المرارة والخذلان في المحمرة.

احتكت مقدمة الزورق المطاطي الاول بحافة منحنية من الشاطيء، فثبت الجنود مجاذيفهم ونهض الملازم الاول محنيا قامته المديدة وتطلع الى الخارج.

كانت بندقيته بين كفيه، هي الحرز والتميمة والتعويذة، وهي وسيلته للدفاع عن الارض والهام والاطفال وعن دجلة والفرات وشط العرب والسيبة والفاو والشعيبة والدورة ودبس وخانقين ومندلي وبنجوين وكل ذرة تراب. وضعها فوق الارض بحنو ورفع جسده متشبثا بالحافة ثم تبعه الجنود، تلوت أجسادهم كالثعابين فوق الاديم الرطب، وكان لاحتكاكها بالاعشاب هسيس لين خافت لايكاد يبين. امتزج اصحاب البدلات المرقطة بالارض، صاروا جزءا منها، لولا تلك الحركة الالتوائية. كان كل واحد منهم يتجه الى جذع نخلة ليلتحم بها ويسكن سرها . . بقفزة سريعة صار الملازم الاول رعد عبدالقادر خلف جذع آخر. توالت حركات الالتحام بالجذوع والانفصام عنها، وأخذت الدائرة التي يكونها العشرة من ذوي الملابس المرقطة وقائدهم تتسع تارة وتضيق. حين أشار الملازم الاول لاحد المقاتلين اشارة خاصة، أثنى المقاتل احدى ركبتيه ووضع خده على انبوبة الار بي جي متحفزا على أهبة الاستعداد . . ثم انبلجت عشرة شموس تهتك ستر العتمة و صدور الدبابات والاعداء.

صاح المقاتل محمد عبدالنور:

- إحذر ياسيدي . .

وانطلقت دفقة من الرصاص تحفر قلب جذع النخلة الوارفة، شعر الملازم الاول رعد عبدالقادر انها مرت من فوق رأسه تماما، ولولا النداء الذي جعله يستدير بسرعة جاثيا على ركبتيه لأستقر الرصاص في قلبه.

زحف المقاتل محمد عبدالنور مقتربا من الملازم الاول وهمس:

- مجموعة من الاعداء تحاصرنا من الخلف ياسيدي . . من جهة الكارون . .

- علينا بهم.

أومأ الملازم الاول الى إثنين من المقاتلين، ثم زحف الاربعة يلوذون بالاعشاب والجذوع، ويلتفون حول البقعة التي صدرت منها الاطلاقات.

تكور رعد عبدالقادر حول نفسه واندفع باتجاه احد الجذوع بعد ان همس للمقاتل محمد عبدالنور:

- إحم ظهري . .

دوى الرصاص من مكان غير بعيد، وعلى وميضه سدد رعد عبدالقادر رشاشته فتناهت اليه صرخة مكلومة وسقوط جسم فوق الاعشاب.

- هيا . .

قال الملازم الاول وقال المقاتل محمد عبدالنور:

- تقدم ياسيدي.

قفز رعد عبدالقادر مرة اخرى يتبعه عبدالنور فدوت رصاصتان. اصطدم جسد محمد عبدالنور به فالتفت اليه متسائلا. قال محمد عبدالنور ولم يقل هو شيئا:

- تقدم ياسيدي . . سأحميك.

شعر ان في صوته شيئا فاجعا، لكنه تقدم. كان يريد الاسراع في الانتهاء من هؤلاء الذين يعرقلون خطة العبور. كز على اسنانه وانطلق يتبعه الآخرون.

حين ساد الهدوء بعد معركة عنيفة، تلفت رعد عبدالقادر وتساءل:



- أين محمد عبدالنور؟

قال المخابر:

- لقد عبرت مجموعة اخرى من مقاتلينا بالبرمائيات.

تساءل الملازم الاول:

- أين محمد عبدالنور؟

فقال أحد المقاتلين:

- لقد تمكنا منهم تماما ياسيدي.

صرخ الملازم الاول:

- أين عبدالنور؟

فسكت الجميع وأحنوا رؤوسهم بأسى.

كان محمد عبدالنور في حفرة قريبة من ضفة الكارون. تمتد أصابع احدى يديه باتجاه النهر، بينما جمدت اصابع اليد الاخرى على زناد الكلاشنكوف.

ذلك ما رآه الملازم الاول رعد عبدالقادر عندما انبثق الخيط الاول من الضياء، لكنه رأى ايضا ثلاثة جسور تعتلي ظهر الكارون وتدب فوقها في حركة دؤوبة الشاحنات والدبابات والجنود العراقيون وهم يهزجون ويتقدمون نحو عبادان. وتهيأ له ان ابتسامة حلوة دافئة تتسع فوق وجه المقاتل محمد عبدالنور، وخيل اليه ان شفتيه تحركتا وهمس له بود:

- تقدم يا سيدي.. تقدم.

راية في الريح

عبد الاله عبد الرزاق

■ من (السويب) . . المغسولة بمياه اهور ، والنائحة على البردي والقصب وزنابق الربيع جاء فلحي حسوني الولد القاسي اليدين . . الولد الجريء . . فلحي حسوني الحاد كأوراق البردي ، المستفز كطيور الخضيري في ((كواهن)) البردي الممتد بين القصب والمياه الطحلبية . . جاء ليقف في صف طويل مع المقاتلين في أول تدريب ، وجاء مرة اخرى في كامل عدته العسكرية وببدلته المبقعة جاء واحداً من المقاتلين . وحين زهت بدلته في ساحة التدريب كان يتذكر أباه . . في يوم بعيد كان معه وسط حشد من الناس في القرية داخل طقس احتفالي تقوم به الناس وهي تشيع جنازة . . كانت الرايات ترتفع في الريح مصدرة خرخشة زاعقة بفعل الطاسات النحاسية الموضوعة في أعلى الرايات . . وكانت الهوسات المنتشرة والممتزجة بفرح طفولي تساهم في تضخيم وقع هذا الطقس .

■ كان يخيل اليه وقتها ان الجميع يكشفون على فرح بكر ويعبر ون عنه بهذه الصورة الضاجة ، وكان لابد له من ان يكتشف هذا السر ، يذكر جيدا إنه شال أباه وإن هذا قال له «ستعرف اكثر عندما تكبر ولكن يجب ان تعرف يابني إننا في الحياة وفي الموت نعبر هكذا ، تتشابه عندنا الحياة والموت» .

وحين وجد فلحي حسوني نفسه مع رفاقه المقاتلين يذللون صعب الارض ويضعون اقدامهم القوية حيث يشاؤ ون . . يرفعون اعلام الوطن على السفوح والوهاد ويعلّمون الطرق بعلامات عربيّة ليشير وا الى ان هذه الارض . . عراقية / وقد إنتزعوها بالقوة ، كان فلحي حسوني يستخدم قوته وذكاءه وإيمانه بتوحد عاشق يفهم الامر ويرسم خارطة الاقتحام في ذاكرته ويتقدم .

■ في هذا اليوم كان يجب ان تمضي ثلة من المقاتلين لاحتلال موقع للعدو وكان فلحي حسوني معهم ، كان سعيدا بهذا الواجب وكان يشعر إن إختياره ضمن هذه المجموعة تقييم له .

كان الغبش يُدكنُ السماء المفتوحة على الهضاب والتلال البعيدة ، وكانوا ينسلوَن تحت جنح القمة الشفيفة نحو الموقع المقصود ، وكان فلحي يحتمي بشجاعته ويشعر بقوة تتجدد فيه بقدر إقترابه من الهدف ، ولم تمضي ساعة أو بعض ساعة حتى احتكمت المجموعة المقتحمة الى النار في مواجهة العدو ، وكان



فلحي حسـوني يضـرب . . وفي كل اطـلاقـة كان يمتلىء باحساس كبـير يجعله على ثقة بأن مايفعله إنما يؤكد على إنه جدير بذلـك التقييم ، وهـاهـو يجسـده في الخطوة التي ينتزعها حيث يتقدم في عمق الموقع .

فلحي حسـوني الـولد الجريء الحاد يحتمل اندفاعه الكبير



ويتحرك ، وفجأة تقطع عليه الحركة المشبوبة قذيفة . يحاول ان يقف لكن قدميـه تخذلانـه ، يركض اليـه رفـاقه ، يحيطون به ، يسمع احدهم يقول من بعيد : «فلحي . . فلحي !» .

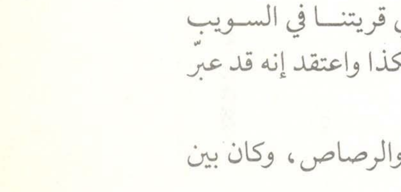
كان يؤمن بيـده نحـو نهايـة المـوقع . . يجب ان تتم العملية بنجاح مهما كلف الامر.

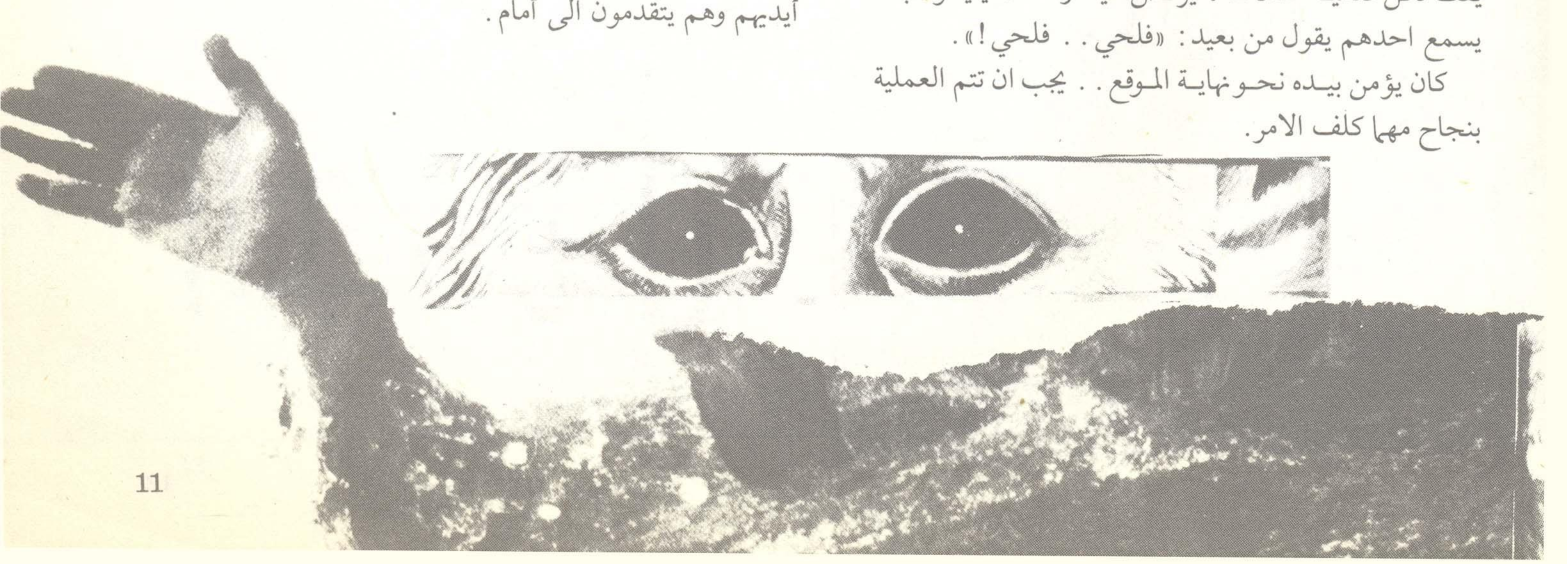
إغمضوا عينيه .

قال أحد المقاتلين من فوق رأسه الساكن :

«رحم الله فلحي . . كان يقـول : في قريتنـا في السـويب تتشـابـه عنـدنا الحياة والموت لذا نعبّر هكذا واعتقد إنه قد عبّر عن هذا المعنى فعلا» .

وارتفعت فوقهم راية تضج في الريح والرصاص ، وكان بين أيديهم وهم يتقدمون الى أمام .

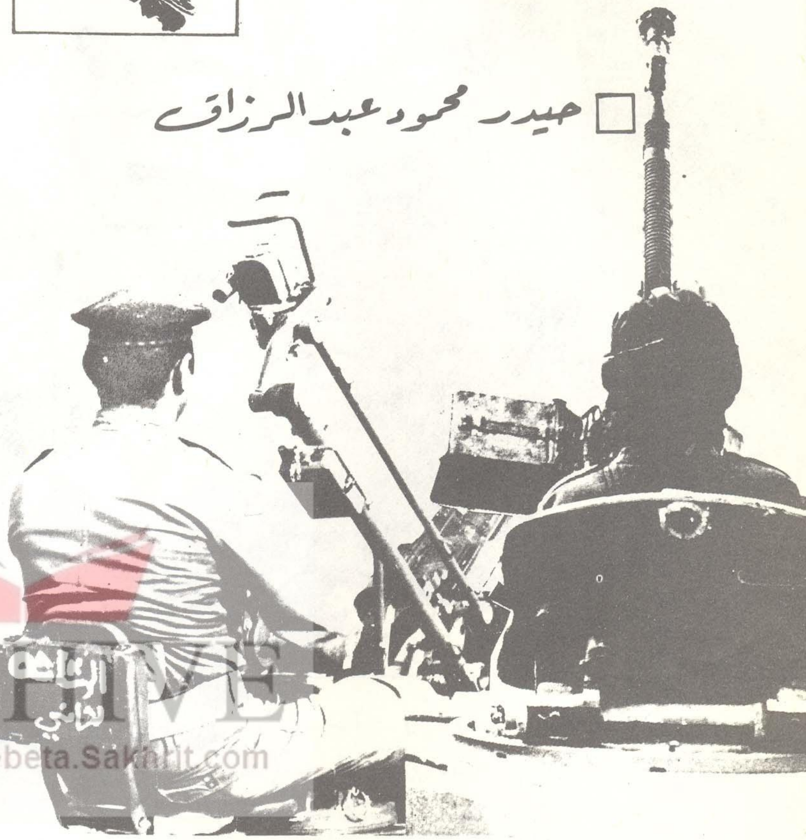




شعر



حيدر محمود عبد الرزاق



البلوغ الجميل

I

يومَ حدَّثتني عنِ خيولِ العشيرةِ. . .
عن فارس كنتُ أرسمه في دمي
لم أكن وقتها في زمان اكتمال البلوغِ . . .
ولا في اتساعِ الرؤى
وانفعالِ السؤال ولذا. . .
فاتني أن أُسَمِّي احاديثَ أحلامِنا
واقعا أو خيالْ.

قلت لي:
كان شكلُ الزمان جميلا،
وكانتْ فصول المحبَّة مغروسةً في شقوقِ اليدينِ. . .
ومعشبةً في اتساعِ المحاجر. . .
كانتْ فصولُ المحبَّةِ مصبوغةً بنقاءِ الدماءِ
وكانتْ خيولُ العشيرةِ،
تَمْرَحُ بين انفساحِ المدى في نواظرها
وانسفاحِ السماء

يوم حدَّثتني. . .
امتلأتْ كلُّ أوردتي بالبلوغِ الجميلْ
واشتهيتُ القتالْ
ها أنا الآن استذكرُ الامسَ في قصةٍ حاضرة وقتَها. . .
أَسبلَ الخوفُ اجفانَهُ فوقَ ارضِ المجاعةِ.
والحزنِ.
والمرضِ المتوطِّنِ في عتماتِ البيوتْ.
أذكرُ الآن قصتها

كلمة . كلمة
نفساً . نفساً
وهي تختضُّ تَخْتَضُّ :ـ
«مثلما يزحفُ الليلُ جاءوا .
وحطوّا على السورِ . . .
أو مثلما يزحفُ السيلُ .
كانوا جراداً .
أحاطوبنا .
هكذا من بلادِ الاعاجم للمّرة الالفِ .
يأتي جرادٌ .
وللمّرة الالف نَمْنَعهم أن يكونوا أذى .
أو قذى في العيونِ .
ونمنعُهمُ أن يدوسوا على حجرٍ واحدٍ من شموخِ المدنْ»
. . .
كنتُ أختضُّ في دهشتي
يصعدُ الحزنُ . والشوقُ . والمعصية
في الدماءِ
اختلاطاتِ أسئلة .
واستغاثاتِ حيرة .

أيَّ حقد توغّل في دمهم ؟ !
لم أكنْ وقتها في زمانِ اكتمالِ البلوغِ .
ولا في اتساع الرؤى ..
وانفعالِ السؤالْ
ولذا . . .
فاتني أن أسمي أحاديثها
واقعاً أو خيالْ .

2

صاح بي هاتفٌ .
فاستدرتُ الى جهة الشرق :ـ
«كانت خيولُ العشيرةِ تَمْتَدُّ صوبَ الفراتِ .
وكانت حوافرُها تمصُ الارضَ . بالتعبِ المرِّ .

حتى وَرَدْنَ المياهَ .
واطفأنَ فيها اشتعالَ الظهيرةِ .
والعطشِ المتداخلِ في جسدٍ أنضجته الصحارى . . . »

. . .
ابتردْ أيها الزمنُ النارُ .
والمهجةُ النارُ
هذي هي الصرخةُ الأُمُّ مختومةً بكنوزِ النبوةِ .
تطلعُ من كنفِ البيدِ .
نبعاً من النورِ . والماءِ . والرغباتْ .
. . .
كنتُ أختضُّ في دهشتي .
كانت الارضُ تحت اندفاعِ الدروعْ .
«صاحَ بي هاتفٌ فاستدرت الى صهواتٍ .
عبر ن المياهَ الى ضفةٍ كان كسرى يَلُمُّ بقاياهُ .
لم يبقَ غيرُ الهربْ»
. . . طلعتْ شمسنا مِن دروبِ التّعبْ .
فاستدرْ يازمانَ الفتوحْ .
في عيونِ الخيولْ
ودماءِ العربْ .



أيتها

□ زهور دكسن



١) صواريكِ مشرَعةُ النجم.. رغم القتامْ
ربما.. اصلِ الوقتَ لي مِعْبَراً
ربما.. آلبثُ.. حتى انكسارِ الظلامْ
كم هو الوقت.. مابين ان أجهِضَ الصمتَ من بعضِ مابي
لا فردَ ذاتي على جبلٍ من تقاسيم وجدي؟
افاضلَ بين المدى... والمدى؟

قيل: فلنبتدي..
قلت: من حيثُ لاتنتهي حصباً للتواريخ.. أو حجراً للمنون اين هامان.. فرعون.. شروان.. لو تسألون؟
ام تضلّ الحروف حبالةَ صيدٍ
تضلّ السماتُ.. الاكفُّ.. العيونْ
«وأمُّ الخصاصيف» تقرأ فصلاً من البحر
والبحرُ منكمشٌ بالضنون.

٢) واستحمّت عصافيرُ «امّ الخصاصيف» يللجّة الصاعدهْ وآستُجنّتْ شطوط الطويلةِ بالنخل..

يفرع هامته العامدهْ
سلاماً.. من القلب.. للملتقى الدرب، لموقفةِ الواحدهْ
سلاماً.. على كلِّ زخّارةٍ.. من مشبّ القنا أفردتْ جمرةَ الموجدهْ
سلاماً.. على قمرٍ في العراء!
وتسألني؟
كيفَ دارتْ بنا الف سبتٍ.. ومن الفِ الفِ اتتْ اربعاء؟
ومن قبل.. كنّا افترقنا.. ومن قبل عدنا ظِماءْ؟!

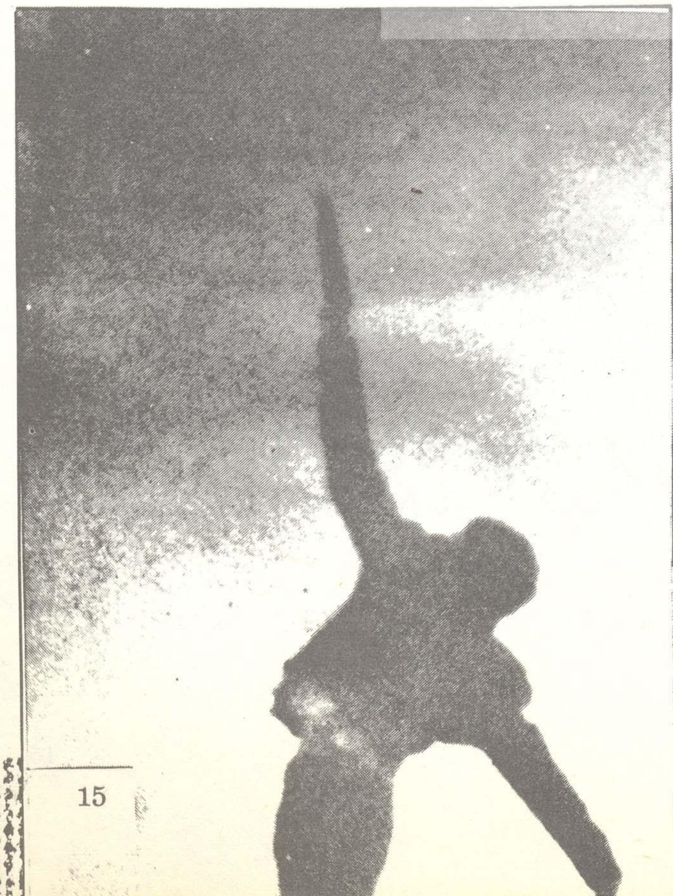
الأمــة العربيــة

٣)صدىً . .
وترقّبُ الساعات رجع صداكَ والبونُ
وكم مرّتْ اليك خطىً وما مرّتْ بك العينُ
أترقُبُ مثلما الساعات أرقُبها . .
تجاريني دقائقُها . . وتلسعني عقاربها
وتعلمُ انني ألغي كتــابَ الحلمْ ، أشعِــلُ من
دمي برق الحقائقِ في ندوبِ الدربْ . .
ها اني . . زرعت قبالَــةَ الـوطن العتيد عنادَ
جدّي وانتفضتُ على شبا الرمحِ . .
تحاصرني التقاسيمُ القديمةُ . . لا ابالي حدّةَ

الجمراتِ بالجرحِ .
عليٌّ الموج يهبط صخرةً في شط اضلاعي . . يخطُّ
من حصىٰ القيعان . . خارطة من البوحِ .
أأحمل عدّتي وعتاديَ الأزليَّ . . أمضي ؟
ام أناظرُ دورةَ الصبحِ ؟

٤) لصبح النوارسِ . . خذني اذاً ولنقمْ وجدنا
في بريق المياهْ
فإمّا طوانا السُّرى مثلَ شرنقةٍ . .
ردّنا . . من خيوط التمزُّقِ ثانيةً للحياهْ!

مغالطةٌ . . . ان نرودَ حصى القاعْ . .
ان تنتهي بالمســالك ظلماء . . والنفسُ
وضّاءةٌ بالنداء!
مغالطةٌ . . ان نردَّ شراجَ ايوجينْ
نُغطي . . وقنديلنا بين ماءٍ وطينْ . .
ونصدعُ بالغَيبْ
إنْ امعنتْ جذوةُ الدربْ . . ام أذِنَت
بانطفاءْ!
مغالطةٌ . . ان نعودَ . . صدىً للنداءْ!



★ ★

٥) صاحَ إذْ صديَ الثأر في راحتيْ..
سكبَ الماءَ من قعرِ ذاتِ الأناءْ
لست ملّكتني غيرَ ماأملكُ
لست اهديتني غيرَ ماأسلكُ.. ام حسبتَ النوايا
آدّعاءْ

والمسالكَ اذ تنتهي بالنوافذِ ترتدُّ ابوابها
بالغِناءْ؟

قدرٌ ان اردّ احتمالك بالكبرياء!
قدرٌ ان اردَّ اساومَ بالماء.. من قطرةٍ للظّماءْ!

انما..
والاسى بالترقّبِ يغري ـ اقول لك اليوم: لا!
لا اقول: بلى.. ولتقل ما تشاءْ!

★ ★

يخرجُ الصمتُ.. قفلاً من الماء.. حطّ عليه
الصدأ
ايهِ ايتها الامّةُ العربيّةُ يا صرخةً من سبأ
ايه.. يالامّةَ الفاتحينْ
ثورةً أطبَقَتْ برقاب السنينْ
ثورةً بعثَ الامسَ فيها.. فتى الرافدينْ!

وقفتُ ببابك ايّتها الامّةُ العربيّةُ أُشرعُ كفّيْ
اصلي على عتَباتِ التوحُّدِ.. يرصدني العَسسَ
المتناوبُ يحجبُ ظلّيَ.. يبادهني بالتناوح يُلقمني
شرراً من دمي!
وقفتُ ببابكِ ايتّها الامّةُ العربيّةُ...
ياصرخة في فميْ!
رسمتُكِ في نمنمات الحواشي سماءْ

عَمدْتُكِ مابين جرفٍ.. وماء...
ومن كلِّ جذرٍ توزّعتُ نسغَ النبوءةِ في وطن الانبياءْ

★ ★

شرعةٌ..
ان تمدّيْ المسالك ما بيننا.. بالاخاءْ
تحتفي بالروابطِ... حدَّ الفداءْ

شرعةٌ..
ان يجلِّلَ تأريخك الكبرياءْ
ان نباهي بك القول:
إنّا بنو العربْ.. فلتشهدي... ياسماءْ

دور الثقافة العربية في المجتمع العربي المعاصر

٢

د: الياس فرح



مادة البحث

١ ـ ضمن اية معايير يحق لنا ان نتكلم عن(ثقافة عربية) وعن دور لها في المجتمع العربي المعاصر؟

٢ ـ عندما نتكلم عن(المجتمع عربي معاصر) هل نتكلم عن حقيقة موضوعية حية واقعية. ام نتكلم عن صيغة ايدلوجية لم تتحقق بعد، تعيش في اذهان الطليعة العربية، وتضيع وسط تناقضات الواقع؟

٣ ـ عندما نتحدث عن(دور) للثقافة العربية في المجتمع العربي المعاصر. فما هي(طبيعة) هذا الدور وماهي ابعاده؟

٤ ـ هل نستطيع ان نتكلم عن /استراتجية/ لدور الثقافة الغربية في المجتمع العربي المعاصر؟

مقدمــة

يجد الانسان نفسه امام الثقافة، تجاه حقيقة مركبة، تجمع الذاتي والموضوعي، وتولف بينهما.

فتشكـل(مـراة انسـانيـة) ينعكس فيها وجود الانسان منذ ولادتـه. ويـرى فيها الفرد، كما يرى المجتمع ايضا صورة لتخلفـه اوتقـدمـه، ولضعفـه اوقوتـه. وكـذلـك لمدى انسجامه مع مرحلة نموه التاريخية اودرجة اغترابه عنها. .

فهي مرآة، قد تعكس امـام وجـودنـا الفردي او الجماعي، صورة(طفولة) صحيحة اومشوهة واعدة او بائسة. وشبابا واعـيـا متـفـجـرا بالحـيـويـة، اووجـودا ضائـعـا خامـلا. (وشيخـوخـة) حكيمـة ناضجة معلمة، اوعجزا سقيما ناضبا. .

وهـي بذلـك، قد تريـنـا صورة الطفـولـة والشبـاب والشيخوخة، بأشكال متداخلة، وليس بصورة مختلفة حسب.

فالطفـولـة الناضجة، والشباب الممتلىء حيوية وحكمة، والشيخـوخـة الفتيـة. . وهي التجليـات الـرائجـة لوجود مزدهـر، ولمـرحلـة ايجـابيـة من التطـور الاجتـماعي والحضـاري. . قد تفسح المجال لتداخل من نوع آخر.

فنرى من خلال مرآة الثقافة(الاقتران السلبي) بين مراحل التطور الانساني. اي صورة النكسات والازمات وانواع الخلل في الـواقـع وفي طرق التصـدي والمعـالجة لمشكلات الـواقـع وتناقضاته ثقافة الاساسية. . اي نرى طفولة تبشر بالموت بدل ان تطل على المستقبل. و(شبابا شائخا)، وكهـولـة لا نضيح فيها، وشيخوخة مراهقة، لم تستخلص شيئا ايجابيا من مراحل العمر التي قطعتها.

ولا تقف (الثقـافـة) امـام الـوجـود الانساني، فرديا كان ام جماعيـا، موقف (المرآة) العاكسة حسب. بل انها تفعل في هذا الوجود فعلا يتفاوت اثره مع درجة التفاعل بينهما.

اي مع درجـة(التمثـل الحي) لكـل منهما للاخـر ولمقـدار اقتراب هذا التمثل من (وحدة الهوية) اي من التطابق بين طرفي المعادلة الحضارية للوجود البشري.

فقـد تكـون الثقـافـة مطابقة لصورة واقع سلبي، فتكون عنـدئـذ مع ذلـك الـواقـع نتـاج مرحلة بعيدة عن الحقيقة الايجـابيـة الاصليـة للامـة وهي تغـالب واقعهـا السلبي الطاريء لكي ترتفع فوقه وتنتقل من مرحلة انحطاط الى مرحلة نهضة وانبعاث.

وقـد تكـون الثقـافـة نتاج مرحلة ايجابية ماضية، انقطعت صلتها بالحاضر، فتحولت من جوهر حي، من حياة فاعلة مستمرة، الى ذكريات محنطة، وبالتالي الى اشكال جامدة وفي مثـل هذه الحـال تكـون الثقافة عبئا على ذاتها وعلى واقعهـا، لان الانفصـال بينهما يتعـزز والانقطـاع يستمـر بشكل يحدد شخصية الامة ذاتها.

وقـد تستلـهـم الثقـافـة حاضرها وتستمد من معاناة الامة الراهنة منطلقها دون ان تأخذ بعين الاعتبار تكامل الوجود القومي عبر مراحل تطوير الامة، فتقبل على تجارب الامم في العـالم الـراهن، وتنهـل من ثقـافـاتهـا، وتصبح امتدادا هزيـلا لها. وعنـدئذ تبتعد عن روح واقعها وعن شخصية الامة. فلا يكون فعلها في تفسير الواقع شاملا ولا عميقا.

واخيرا، قد تنبع الثقافة من ذات المنابع التي كانت مصدر وجود الامة وحقيقتها وازمة تطور واقعها، فتكون جزءاً من معـانـاة الامة الداخلية، اي صلتها الحية بماضيها ونضالها مع واقعهـا، وتفـاعلهـا مع العصـر وتجاربه الحية وعندئذ تأتي(المـرآة) الاكثـر تعبـيرا عن حقيقـة (الـوجـود) فتكـون(الثقـافـة) سلاحا، بمقدار ما هي معرفة وضميرا بقـدر ماهي عقل ومنطق. وبنيانا كما هي وظيفة، ودليلا، بقـدر ماهي طريق. وعـامـلا مبدعا خالقا للوجود بمقدار ماهي جزء لا يتجزأ من تكوينه

ان مثـل هذه النظـرة الى الثقافة، قد تؤدي الى التداخل بين مفـاهيم تقليـدية، جرت العادة على تصنيفها وتحديد دوائـرهـا المتـمايـزة كالمـدنيـة والحضـارة، والايـدلـوجية، والفلسفيـة. والعلم. بيـد ان المنهج الذي ينطلق منه هذا البحث، لا يتفق مع صيـغ التفـاعل النظرية مع (الثقافة) لانها تشكل حسب المنهج العلمي الجدلي التاريخي تعبيراً حيـاً، ووجـوداً فاعـلا، لا يمكن ان يتقلص عنـد حدود التعـريفـات النظـريـة الجـامـدة، كما انهـا، اي الثقـافـة تشكـل(روح الحضـارة) واهم الاسس التي تقـوم عليهـا (الايـدلـوجيـة) وهي بأعتبـارها تمثلا حيا متجددا للمعرفة وللتجـارب الانسـانيـة، فلابـد ان تكـون مفتـاحا لاقامة جديـدة للتفكـير الفلسفي الشمـولي. وللعقـل العلمي وللمعـرفـة العلميـة المـوضـوعيـة بقدر ماهي معاناة نظرية وعملية معبرة عن شخصية قومية انسانية متطورة.

وعلى اسـاس هذا المنطلق، تستطيـع ان تعتـبر(الثقـافـة العـربيـة) بمثـابـة المستـوى الاعلى من المعاناة الانسانية والنضـاليـة للانسان العربي وللمجتمع العربي في المرحلة الراهنة من حياة الامة. فالانسان العربي امام الثقافة يجد نفسـه امـام امتحـان الاصـالة جنبا الى جنب مع امتحان المعاصرة. كما يجد نفسه امام مسؤ ولية تقرير مصير مجتمعه

في هذه المرحلة التاريخية. وامام صوت جماهير امته، هذا القطاع الواسع من البشرية الذي تناديه وتطالبه بأن يتقدم صفوفها ليرسم لها طريق تحريرها من القيود التي تحول دون قيامها بدورها التاريخي الكبير.

لان الثقافة هي الموقف النظري والعلمي من الحياة، الذي يدفع الانسان العربي الى جملة من المواقف الاساسية التي تحدد معنى وجوده وحياته ونضاله وانسانيته، وهي:

ا ـ المراجعة النقدية الشاملة لمكوناته الثقافية الموروثة من مرحلة الانحطاط السلبية المشوهة للشخصية العربية.

ب ـ تخطى الانقطاع الحضارى، وتجديد الصلة بالتراب الحي للامة، بالارتفاع الى المستوى النضالي والمستوى الروحي الذي يحقق الانقلاب على الذات ويبعث الشخصية ويشق طريق التحول الشامل في الحياة العربية.

جـ ـ تحديد الاهداف التاريخية للمرحلة القومية، في ضوء التحليل العلمي الجدلى التاريخي للتناقضات الاساسية للمجتمع العربي وواقع العصر وثقافاته وحضارته. بالاستناد الى التراث الحضاري والروحي للامة العربية.

د ـ انضاج المنظور الحضاري الانبعاثي الجديد للنهضة العربية المعاصرة في الازمة الحضارية للعالم المعاصر، والحاجة الى التطوير الدائم للمعرفة وللذكاء والشعور الانساني وللاشعور الحسي على الصعيدين القومي والعالمي، بالروح وبالاتجاه المساعدين على جعل الانسان والانسانية اشد تلاحما واكثر انسجاما مع قانون التفاعل الحضاري الذي يطلق قوي التقدم يكفل التطور الخلاق الاصيل لكل امة، وتحقيق شخصيتها ورسالتها الانسانية.

وهذه المواقف الاساسية التي تدفع اليها الثقافة في المجتمع العربي لا يمكن ان تتحقق الا بالنضال الشامل. اي بثورة المعرفة المقترنة بثورة الموقف والحياة والقيم، في الوطن العربي فالثقافة العربية، لن تستحق هذا الاسم الا اذا كانت عاملا في تحقيق هذا التحول النوعي في الحياة والمثقف العربي. لن يكتسب شرعية هذه التسمية الا بدافع ضريبة الثقافة وان يصبح فكره مناضلا، يشق طريق الانبعاث ويعده حتى يصل الى قطف زهوره ورياحينة اذن لا بد لتحديد دور الثقافة العربية وبالتالي المثقف العربي في المجتمع العربي المعاصر من محاولة الاجابة على مجموعة من الاسئلة التي تشكل العناصر الاساسية لهذا البحث.

أ ـ ضمن اية معايير يحق لنا ان نتكلم عن(ثقافة عربية).

ب ـ ماهي الدلالة العميقة لعبارة(مجتمع عربي(معاصر) وما مدى مافيها من حقيقة حية واقعية، من جهة ومن تطلع وطموح ونظرة ايدلوجية الى الواقع العربي.

د ـ ما هي طبيعة الدور الذي يتطلبه المجتمع العربي المعاصر من الثقافة. وما هي ابعاد هذا الدور؟

جـ ـ الى اي حد نستطيع ان نتكلم عن(استراتجية ثقافية) وعن دور للثقافة العربية قائم على التخطيط المستوعب لطبيعة دورها؟

١ ـ ضمن اية معايير يحق لنا ان نتكلم ثقافة عربية في المجتمع العربي المعاصر؟

ان تحديد (معنى الثقافة) يصطدم، كما لاحظنا في مقدمة هذا البحث، بصعوبات، ويتعرض لاخطاء منهجية، لا بد من التحرر منها وهي اخطاء النظرات التقليدية التي تعزل الثقافة عن اطارها الحي المتمثل بحياة الامة وتحديات مصيرها وتناقضات واقعها، وبالسباق التاريخي الذي تمربه. او اخطاء النظرات الجزئية والسلفية والاغترابية..

الى غير ذلك من المفاهيم التي تفقد الثقافة او تبعدها عن اي دور ايجابي في هذه المرحلة من تطور المجتمع العربي. فالثقافة يمكن ان ينظر اليها ككل مركب، وكخط معبر عن صورة الحياة المميزة للجماعة القومية في الماضي، كما يمكن ان ينظر اليها كتيار حي. اي ككل مركب متحرك متطور تام شأن الظواهر الحية الاخرى للوجود الانساني. وكما يمكن ان نتكلم عن (انماط ثقافية) يجرى الكلام ايضا عن (دينامية ثقافية) تتناول العلاقة ولروابط المتبادلة بين انماط التحول في البنية الاقتصادية، وفي البنى والعلاقات الاجتماعية، وفي التحولات الفنية الاجتماعية ونظام القيم، داخل الحياة القومية حسب اختلاف مراحل التطور وضمن اوطأ التبدلات والمتغيرات الكبرى لحياة القارات والمجتمعات البشرية بوجه عام حسب اختلاف العصور. والى جانب معايير التقليد والتجديد، والاحالة والمعاصرة، والالتزام والانتماء، يمكن الكلام عن معايير طبقية وقومية وحضارية للثقافة.

الا ان الثقافة هي شيء اكثر من مجموع عناصرها واتجاهها ومحتوياتها. وفيها كما في كل كائن حي(نواة) اساسية، وعناصر (محيطية) بديلة، تشكل جملة العوامل المساعدة على التجدد والتطوير.

لذلك فأن المعايير التي تحدد معنى الثقافة العربية ترتبط بالدرجة الاساسية الاولى بحقيقة الامة التي تعتبرها وبشخصيتها وبمعاناتها الراهنة.

ان العلاقة بين الثقافة والشخصية، تؤكد حقيقة اساسية وهي ان الترابط بينهما يصل الى حد تبدوان معها كما لو انهما مترافقتان فمنذ ان استخدمت كلمة (ثقافة) للدلالة على عملية (تنمية الافكار داخل الشخصية الانسانية) بعد ان كانت تدل على عملية(تنمية البذور المزروعة داخل الارض) كان ذلك تأكيدا على ان ارتباط الثقافة بالشخصية يوازي ارتباط الثمرة بالشجرة وبالارض وبالمناخ وبالموسم.. اي بشروط حية للوجود وللنمو وللعطاء. ولعل الامة العربية. كما يكشف لنا تاريخ تطورها الحضاري، تشكل من حيث وحدة الثقافة والشخصية، نموذجا حيا متميزا بين الامم الحضارية في الماضي، كالصين والهند والاغريق وكذلك بالنسبة الى الحضارة الاوربية المعاصرة. لان رسالتها الانسانية الروحية قد كانت جزءا من شخصيتها الحضارية.

لذلك فأن معيار ارتباط الثقافة العربية بشخصية الامة وكفاحها المصيري يعتبر في مقدمة المعايير الاساسية في البحث عن دور هذه الثقافة في المجتمع العربي المعاصر. اذ يفترض في الثقافة العربية ان تكون مسئولة عن الجزء الاكبر من محتوى الشخصية القومية وعن طريقة بعث هذه الشخصية في المرحلة الراهنة، من تطور المجتمع العربي. وبالتالي ان تعبر عن حياة حقيقية تتفاعل مع الشخص وتؤثر فيه، كما يقول الرفيق القائد المؤسس (١)

فالانسان العربي، يقف امام الثقافة، موقفه امام مصير الامة والثقافة تشكل (نواة) معركة المصير، والسلاح المتقدم على جميع الاسلحة. لانها مكلفة ببعث الشخصية القومية من جديد فهو يجد فيها عامل انقلابه على ذاته، وشرط انسجامه مع حقيقة الامة، وانفصاله عن رواسب مرحلة الانحطاط. واسترداده لوعية المفتقد ولوجود الضائع، وامتلاكه الجديد لمنظوره الحضاري الاصيل، ولاستعداده لدخول مرحلة الانبعاث القومي بأدراك عميق لمتطلبات هذه المرحلة التاريخية اذن فالثقافة العربية اليوم، هي عنوان لشخصية الامة العربية وهي تخوض معركة انبعاثها من جديد.

فهي امتداد حي متجدد ومبدع للثقافة العربية الاسلامية من الماضي لانها تمر بمخاض ثورة ثقافية جديدة.

انها اذن تتصل بخلق واقع اجتماعي معين لم يوجد بعد(٢)، فالدينامية الثقافية التي ترتكز الى جدور تراثية عميقة والتي تواجه اسلحة العصر الفكرية والاعلامية والاقتصادية جنبا الى جنب مع الاسلحة الاخرى... هي ايضا معايير اساسية معايير تحديد معنى الثقافة العربية في المجتمع العربي المعاصر..

وبهذا الاعتبار، فأننا نستطيع ان نتكلم عن (بنيان) للثقافة العربية يشكل التراث القومي العنصر الاساسي الثابت فيه، الى جانب (دينامية ثقافية) ترافق عملية التحول الكبرى في الحياة العربية الراهنة، وتوجهها وتقودها ولا شك في ان التكامل والتفاعل بين بنيان ثقافية العامة وبين الوظيفة الراهنة لهذا البنيان المتمثلة بحاجات المعركة الثقافية من أجل تجديد الفكر العربي والشخصية العربية، هو الذي يوفر على ازمة النمو الطبيعية الراهنة النتائج السلبية لاختلال التوازن بين اطراف المعادلة فلا تصبح ازمة الثقافة جزءا من ازمة الواقع بل تكون مظهرا من مظاهر المعاناة الايجابية العميقة لاولادة مستوى جديد من الشخصية ومن الحياة ومن الثقافة فكما يصعب ان نتكلم عن(ثقافة عربية) دون ان نأخذ بعين الاعتبار البعد التراثي متمثلا (باللسان العربي) الذي عبرت من خلاله الامة العربية عن جزء مشع من حقيقتها ومن عبقريتها(٣). (بالقرآن الكريم) الذي نقلت اياته العرب من مرحلة الضياع القومي والتخلف الحضاري، الى ثورة ثقافية روحية حضارية شاملة (بالبطولات) التي جعلت من القها، طريقا يصل الارض بالسماء ويحقق انبل القيم على الارض.. وبالنتاج الفكري، الفلسفي والكلامي والصوفي والعلمي والتجريبي والموسوعي، وبالفن العربي والادب، الذي انتجته عصور الازدهار الحضاري العربية.. لان هذا التراث الحي هو الذي يحركنا اليوم نحو النضال ونحو التجدد والابداع.

كذلك يصعب علينا اليوم، ان نتكلم عن(ثقافة عربية) خارج اطار مفهوم النهضة العربية والانبعاث العربي. فالثقافة في المجتمع العربي المعايير. هي (فلسفة النهضة العربية)٤، وفي ضوء هذه المعايير الاساسية لمفهوم (الثقافة العربية)، نستطيع ان نبين اهمية(معيار اللغة في تحديد هذا المفهوم، دون ان نغفل عن خطورة الاكتفاء بهذا المعيار.

فربما ينتاب اللغة من ضعف، ويضعف التقدير لمزايا اللغة العربية، اوتأخذ الصلة بها شكل تعلق الى شكلي وسطحي لاينفذ الى جوهر صلتها بحياة الامة اوينظر اليها

كما ينظر المستشرقون، على انها(آلة رائعة) للتعبير عن الافكار والمشاعر دون النفاذ الى جوهر تلك المشاعر. او تتحول العلاقة بها الى علاقة سلفية صنمية بعيدة عن الصلة الحية بروح الامة والرباط الحي بين الاعجاب بها وبين المسؤولية القومية تجاه الامة التي انجبتها.. بقدر ذلك كله.
تضعف النظرة الى الثقافة القومية وتتراجع وتحبط عن مستوى الدور الذي ينبغى ان تلعبه في المجتمع العربي المعاصر.

فاللغة العربية، لغة الضاد، الجامعة لابناء العروبة، بالرغم من تمزق ارضهم واستلابها، وتصدع صلتهم بتراثهم الحضارى والدافعة لهم للنهوض والضامنة لسلامة هذا النهوض ولقوته انها تشكل معيارا يتعزز تأثيره كما كان جزءا من معيار اوسع واشمل، هو معيار(التراث القومي) والمستند الى نظرة حضارية علمية وثورية، تأخذ اللغة فيه لكل ماتنطوى عليه من نظام منطقى وموسيقي وحدوس نفسية وبنية اجتماعية وعلاقة بالاشياء وبالقيم وبالمطلق موقعا بارزا في التراث الفكرى او الروحي والحضارى للامة في الماضي حسب بل وتأخذ ايضا مكانها في التعبير عن حيويتها في هذا العصر امام معطيات التفاعل مع الثقافات الاخرى ومع التقدم العلمي والتقنى. كما اخذت موقعها في مراحل النهضة العربية المعاصرة كسلاح في وجه التتريك والفرنسية وغيرها من عمليات القضاء عليها وطمس الهوية القومية. وكما سوف تأخذ موقعها في التعبير المجدد عن يقظة حركة العربية وثورتها الشاملة في هذا العصر.
لذلك فأن معيار اللغة العربيةوالتراث القومي، لاينفصلان عن معيار التفاعل الثقافي مع العصر. فالثقافة العربية، بقدر حاجتها الى استيعاب اصولها الحضارية القديمة صعودا الى الخلفية القديمة في حضارة وادي الرافدين ووادي النيل. ومن ملحمة كلكامش وشريعة حمورابي وكتاب الموتى، الى المرحلة الممهدة للاسلام بما تنطوي عليه ايضا من رموز الشعر الجاهلي والحكم والامثال والملاحم الى القرآن، كلغة وفكر وثقافة وروح وسلام.. جنبا الى جنب مع المصادر الروحية والفلسفية والادبية والفنية في الديانات السماوية والحضارات التاريخية..
كذلك فان الثقافة العربية هي بحاجة ايضا الى استخلاص معنى العصر الذي تنهض فيه الامة من جديد، بعد انقطاع حضارى طويل. لكي تستكمل شروط وعي الامة لذاتها ولمعركتها ولطريق نهضتها وللقوى المعادية لهذه القوى الصديقة والحليفة لها واستخلاص معنى العصر، يعني الحاجة الى هضم التطور العلمي والصناعي والتكنولوجي الحديث جنبا الى جنب مع تاريخ التطور. الاجتماعي وتاريخ الافكار والثورات التي انضجت هذا التطور..
كما يعني ايضا استيعاب المرحلة الاستعمارية التي عرفها المجتمع العربي المعاصر وآثارها على الامة العربية وعلى العالم، ثم استجلاء صورة هذا العالم
بعد الحرب العالمية الثانية، ودور الثقافة الغربية في الهيمنة على الفكر العربي والاشكال المتعددة للغزو الثقافي، وأزمة الحوار الحضاري في عالم اليوم.
ثم ان معايير التراث القديم والحديث، لاتنفصل في الثقافة العربية اليوم عن المعيار المركزى للتطور القومي والمعركة القومية المصيرية مع اعداء النهضة العربية من امبريالية وصهيونية وقوى رجعية حليفة لها داخل المجتمع العربي وخارجه..
فلا بد اذن للثقافة العربية من ان تستوعب تناقضات الواقع العربي الذي تتجه اليه. وأن تكتشف قوانين حركة التطور العامة للمجتمع العربي، وأن تضع يدها على خصوصيات هذه الحركة وان تتبين بوضوح تحديات التطور في المجتمع العربي وتحديات الوجود القومي ومصير الامة العربية لكي تكشف من خلالها حاجات النهضة وطريق الانبعاث والاسلحة الفكرية التي تتطلبها المعركة القومية الحضارية..
وهكذا فأن معيار المعرفة يرتبط ارتباطا وثيقا بمعيار الثورة ومعيار الاصالة بمعيار البصيرة، والمعايير القومية بالمعايير الحضارية الإنسانية لان الثقافة العربية في المجتمع العربي المعاصر ثقافة مقاتله، قدرها الحرب والثورة الدائمة لأن المجتمع العربي المعاصر، مجتمع مقاتل، قدره الحرب لان نهضته ذات طابع تاريخي حاسم، وهي مكلفة بتصحيح انحراف طويل في الزمان وعميق في الشخصية يتجاوز الحالة القومية الى الوضع الانساني، لان اعداء نهضة الامة العربية اليوم هم اعداء الحرية والاشتراكية والسلام في العالم اجمع...
٢ ـ عندما نتكلم عن (مجتمع عربي معاصر) هل نعبر عن حقيقة موضوعية راهنة أم عن تطور وطموح تحكمه نظرة ايديولوجية؟
ان المثقف العربي ما يزال محكوما بنوعين متناقضين من

الضياع يبعدانه عن التفاعل المباشر الحي مع الواقع العربي ويجعلان حديثه عن المجتمع العربي المعاصر، نوعا من الانعكاس الخاص للعالم المعاصر فهو ظل خافت ضئيل لمجتمع آخر يعيشه المثقف العربي من خلال الثقافة الغربية والى جانب هذا النوع من الاغتراب، الناجم عن نقص في الاصالة، يقوم نوع آخر من الاغتراب يتلخص في النظر الى الواقع من خلال صورة المستقبل المرجوله . .
ففي الضياع الاول تغيب(الثقافة العربية) تعبر عن وعي علمي شمولي لواقع المجتمع العربي المعاصر. .
وفي النوع الثاني، يغيب الواقع نفسه في ضباب تصور ايديولوجي طوباوي يفتقد الى المعرفة العلمية للواقع الاجتماعي . .

وربما كانت النقطة الجوهرية لازمة الثقافة والمثقف العربي ماثلة في هذين النوعين الرئيسي من الضياع . . فالثقافة العربية المستندة الى دراسة علمية شمولية للظواهر السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية في الوطن العربي والتي تشكل اساسا لايدلوجية عربية علمية ثورية، هي وحدها الكفيلة بتحديد مفهوم مطابق للحقيقة الموضوعية لواقع المجتمع العربي المعاصر من جهة، ولحركة التغير الشاملة التي تعتمد فيه بأتجاه القضاء على تناقضات التجزئه والهيمنة الاجتماعيه والتبعيه والاستغلال الطبقي والتخلف الحضارى والاحتلال الصهيوني . .

ان معركة المجتمع العربي مع رواسب مرحلة الانحطاط فيه، ومع اعداء نهضته، تشكل الساحة الاساسية التي تنبت من خلالها الافكار المطابقة للمعاناة الداخلية للمجتمع العربي المعاصر. وهي التي تكشف عن المقاومات والتحديات الداخلية وضروب العطالة وتيار المحافظة، الذي يشد المجتمع العربي خارج العصر وبعيداً عن الثورة كما تكشف في الوقت نفسه عن اهمية (الثقافة) عندما تصبح دليلا اصيلا للالتحام بروح العصر وسلاحا بيد الجماهير الكادحه المناضله، ونوعا من النضال بالنسبة الى المثقف لكي يتعب في تحصيل المعرفه، ولكي يجرؤ علي تبديل الاسس السطحية في الفكر الشائع ويعيد النظر في كل الامور الاساسية حتى يصل الى النظرة الجديدة(٥) وقد كانت سلسلة المعارك التي خاضها المجتمع العربي مع الاستعمار ومع الكيان الصهيوني عامل اضاءة للوعي العربي، ودافعا لانضاج مفاهيم اكثر اصالة للثقافة العربية، واكثر علمية وموضوعية للمجتمع العربي المعاصر . .

وكان ماطرأ على نظم التربية والتعليم من تغييرات ايجابية وما تعرضت له بنية المجتمع العربي السكانية، وغيرها من البنى الاجتماعية والاقتصادية من تطور بأتجاه التكامل القومي، دور في تقريب (مفهوم المجتمع العربي المعاصر) من المفهوم العلمي الذي يأخذ بعين الاعتبار، الى جانب تعدد البيئات الاجتماعية العربية وتفرعها واختلاف مراحل تطورها، التيار العميق الذي يشق طريقه نحو وحدة هذا المجتمع ونحو تطوره وتنمية ثرواته الطبيعية والبشرية ونحو استعادة روح النهضه والشعور بالرساله فيه . .
فأذا توقفت النظرة الى المجتمع العربي عند حدود المعطيات الراهنة الموروثة من الماضي الذي كانت فيه الامة العربية خاضعة للمرحلة الاستعمارية وكذلك عند حدود ماتفعله الانظمة العربية في تقليد السياسات الاستعمارية في تعاملها مع الجماهير ومع الواقع الموروث من الانحطاط. . . فأن صورة (المجتمع العربي المعاصر) تغيب تماما. فلا يبقى (مجتمع عربي) بل (مجتمعات عربية) تزداد تجزئة وانقساما، ولا تبقى(معاصرة) لان العقلية التي تحكم هذا الواقع وتستغله، والاوضاع التي يمثله هذا الواقع لا تمت بصلة الى روح العصر. .
اما اذا اتسعت النظرة الى رؤ ية الحركة الداخلية في قلب هذا الواقع حركة التغير، ونمووعي الجماهير العربية، وازدياد حجم الطبقة العاملة واتساع رقعة الذين اخرجوا من عماء الامية، وتسارع التطور الاقتصادي وارتفاع نسبة التعليم والاختصاص، وبدء مرحلة البحوث العلمية الجديدة. . جنبا الى جنب مع حركة النضال القومي فأن صورة المجتمع العربي المعاصر تبدأ بأخذها موقعها في الواقع وليس في الحلم. وهي صورة مجتمع يتكون ويبنئ عبر النضال لان التحدي الصهيوني - الاستعماري قد فرض على الحياة العربية خلال مرحلة النهضة المعاصرة، طابع المعركة المصيرية الدائمة فالمجتمع العربي المعاصر يكتسب وحدته ومعاصرته من حقيقه حيه متمثلة في النضال من أجل الوحدة ومن اجل الحرية ومن أجل المجتمع الاشتراكي الذي يضع الانسان غاية له. . .
فالنضال هو المعيار الذي به يرتفع المجتمع العلمي المعاصر الى المزيد من تحقيق الوحدة وتحقيق المعاصرة والذي بدونه يتحول المجتمع العربي الى امتداد لمرحلة الانحطاط التي كادت تطمس هويته القومية وتعزله عن مجرى التاريخ وعن مسار التقدم في الحياة الحديثة للعالم. .
والثقافة العربية بتحديدها العلمي المفهوم(المجتمع العربي المعاصر) انما تقوم بدورها في عملية بناء الوعي

المطابق لحقيقة المستقبل والموجه لحركة التغير القائمة فيه . .

٣ ـ عندما نتكلم عن(دور) للثقافة العربية فما هي طبيعة هذا الدور وماهي ابعـاده؟ .

ان الدور العام الذي تضلع به الثقافة في سائر المجتمعات البشرية على اختلاف تكونها القومي وخلفيتها الحضارية ودرجة تطورها وغناها او فقرها . . وهو دور ربط المعرفة بالحياة يجد على صعيد الحياة العربية نوعا من التجاوب العميق مع اشد حاجاتها خصوصية . .

لان ربط المعرفه بالحياة يعني في ظل الحياة العربية المعاصرة جملة من الابعاد والمعاني الاساسية : كربط المعرفة بالنضال واعادة قراءتها واكتشافها للتراث واطلاعها العميق على تيارات العصر، واستجابتها لحاجات المرحلة التاريخية والتزامها بقضية انبعاث الامة . .

وهكذا يلتقي العام بالخاص التقاء يجعل من الثقافة العربية التي هي شأن المجتمع العربي المعاصر، قيد التكوين، بناء اتساناً عميق الجذور سواء في تطلعه، أو اتصاله بالقيم المطلقة . . فاذا كان العرب في نهضتهم المعاصرة، يتطلعون الى تحقيق انسانية اكثر انسجاماً مع القوانين العامة لتطور البشرية والحضارة في تمسكهم بالطابع الانساني والحضاري لثقافتهم ولشخصيتهم القومية بالرغم من صراعهم مع القوى العنصرية الاستعمارية والصهيونية، انما يشكل التعبير الاصدق عن روح الرسالة في هذه النهضة وفي الثقافة العربية المنبثقة عنها، كما يشكل الميزة الكبرى لتطور المجتمع العربي المعاصر وللروح التي تبعث هذا المجتمع وتقدمه وتمنحه القدره على الاشعاع وعلى التأثير الايجابي في تجارب العالم المعاصر . .

وهذا يعني ان الالتحام بين الثقافة العربية وبين الشخصية العربية المنبثقة من جديد من جهة، بينها وبين حركة التغيير الشاملة في الوطن العربي من جهة اخرى وهو محور الدور التاريخي الذي يترتب على الثقافة العربية في هذه المرحلة من تطور المجتمع العربي المعاصر . .

ومن هنا علينا ان نتكلم عن (ثورة ثقافية) في مجتمعنا العربي كضرورة موضوعية وان يكون الدور الرئيسي للثقافة العربية هي في ان تحقق ثورة دائمة على نفسها وعلى واقعها، حتى تصبح تعبيرا عن شخصية حضارية تنمو وتتضح وتتجدد وتبدع . . وهكذا فأن دور الثقافة العربية في المجتمع العربي المعاصر هو من (طبيعة انبعاثية) لان ثقافة (المواجهة العربية) ثقافة المعركة الدائمة مع الذات ومع العدو من أجل الارتفاع الى مستوى الجواب التاريخي على التحديات التي تجابه الامه العربية في مرحلة نهضتها المعاصرة ليست مجرد اختيار ارادي مصيري بقدر ماهي تلبية لحاجات نضالية موضوعية واستجابة لضرورة تأخذ موقع القانون الاساسي في تطور المجتمع العربي المعاصر . .

وعلى هذا الاساس فان دور الثقافة العربية في المجتمع العربي الراهن يبدأ من نقطة انطلاق اساسية اولية وهي ان ترتبط هذه الثقافة بالنضال وان يصبح لسلاح الكلمة وقع يتفوق على جميع الاسلحة الاخرى وان يكون لهذا السلاح الثقافي فعل مزدوج على صعيد الثقافة نفسها اولا ثم على صعيد الساحة المتعددة المجالات لمعركة الثقافة في المجتمع العربي المعاصر . . فعلى صعيد الثقافة، يرتد سلاح الفكر المناضل جهادا ضد الافكار المترسبة من مرحلة الانحطاط جمودا ـ ورجعية وضد الافكار المنقولة المعبرة عن شخصية ثقافية تنحني الى مجتمعات اخرى تختلف في سياقها التاريخي وفي شخصيتها الحضارية عن طبيعة المجتمع العلمي المعاصر وعن طبيعة مشكلاته وتحدياته وشخصيته التاريخية، وعندئذ تكف الثقافة العربية عن كونها أما حصيلة لمرحلة الانحطاط او انعكاسا للثقافات الاخرى فتبنى نفسها بناء مستقلا اصيلا وتنتقل الى ان تصبح تعبيرا حقيقيا عن مرحلة النهضة والانبعاث القومي . . .

اما صعيد الميادين الاخرى لعمل الثقافة، فأن طبيعة الانبعاثية لدور الثقافة العربية هي ان تحدد ابعاد هذا الدور . . .

فهو اولا (ثوري) لانها مطالبة بتقرير المجتمع وبخلق حالة من الاستعداد المتصاعد لاستيعاب متطلبات مرحلة الانبعاث والوعي لتناقضات المجتمع العربي المعاصر والاقبال على مواجهة التحديات التي تقف في وجه نهضة

الامة بروح الجهاد والاستيعاب
وهو ثانيا (جماهيري) لان الثقافة العربية التي تستهدف بعث الامة لابد أن يتركز دورها على جماهير الامة الكادحة المناضلة لانها تشكل الجوهر الحقيقي للامة فاهتمامات هذه الثقافة والمصالح التي تعبر عنها والمعارك التي تخوضها لابد ان تكون ذات صلة مباشرة بتلك الكتلة الكبيرة من الشعب العربي التي تتركز في معاناتها لاقصى واقسى معاني الكدح والالم والنضال والتضحية . .
ثم ان الدور الجماهيري للثقافة العربية في المجتمع العربي المعاصر انما ينطلق من الايمان بما تمتلكه الجماهير العربية من طاقات نضالية وكذلك من الادراك للدور التاريخي الذي ينتظرها اذا ما التحمت ارادتها بوعي ثوري شمولي لمتطلبات هذا الدور التاريخي . . .
وهو ثالثا (وحدوي) تتركز مهمته ايضا على ابراز التناقض الاساسي الاكبر في المجتمع العربي المعاصر الا هو (التجزئة السياسية) التي تضافرت مخططات الاستعمار والصهيونية ومعها القوى التي تعيش على مصالح التجزئة على تحويلها الى (تجزئة قومية) وزرع بؤر الانقسام والانفصال والعصبيات والكيانات ومضادات الوحدة . . بشكل يجعل مخططات التجزئة وميكانيكيتها، اسرع وافعل من دينامية العمل الوحدوي ويتخذ من سلاح التآمر على الوحدة النهج الثابت والمعاكس في وجه كل نضال وحدوي فالدور الايجابي المنوط بالثقافة العربية لمواجهة التآمر على الوحدة وشق طريقها، يتطلب بصيرة تاريخية وقدرة كاشفة للمخططات السلبية ونفاذا الى الطبيعة الجدلية للنضال الوحدوي لتحويل نكسات العمل الوحدوي الى دروس غنية ايجابية . .
وهو رابعا (تحرري) يجعل من الثقافة العربية عامل اضاءة لابعاد النضال مع الاستعمار والصهيونية وعامل كشف عن اثار المرحلة الاستعمارية في المجتمع العربي المعاصر وعن الاساليب التي يتذرع بها الاستعمار الجديد والاشكال الجديدة للفاشية لابقاء اثارهما وتثبيت وجودهما وتركيز قوتهما في وجه النهضة العربية خاصة اساليب الغزو الثقافي المنظم للحيلولة دون قيام ثقافة عربية قادرة على ان تلعب دورها التاريخي في نهضة الامة، **وتعطيل كل تأثير** ايجابي داخل المجتمع العلمي المعاصر في اتجاه نشر العربي التحرري وتعميقه وتسليح الاجيال العربية بمضادات التأثيرات الثقافية الاستعمارية .
وهذا الدور التحرري للثقافة العربية يلتقي مع تيارات التحرر والتقدم في العالم اجمع وخاصة في العالم الثالث الا انه يكتسب بعدا جديدا (تحرريا) متميزا عندما يتركز حول قضية فلسطين .
ويشكل بذلك عامل ابراز لخصوصية النضال العربي في المجتمع العربي المعاصر، ولمدى عمق هذا النضال وعظمة اقتداره واتصاله المباشر بتحرر الانسانية ككل لان التحالف الاستعماري الصهيوني يشكل التحدي الخاص للامة العربية فالتكوين الراهن للقوى في عالمنا المعاصر يفرض علي المجتمع العربي المعاصر ان يشق طريقه الخاص الصعب، معتمدا كل الاعتماد على نفسه وقواه الذاتية وان يجابة قوى اشرس تحالف في عصرنا .
فالدور (التحرري) للثقافة العربية في المجتمع العربي المعاصر لايكسب معناه الحقيقي ولايصبح دورا فاعلا في التحرر على الصعدين القومي والعالمي الا اذا جعل من (تحرير فلسطين) هدفه الاساسي الاكبر .
وهو خاص (اشتراكي) ينظر الى التناقض الطبقي كتناقض (معطل) بقدر ماهو (محرك) للتطور التاريخي العام للبشرية فالتناقض الطبقي في المجتمع العربي المعاصر يلعب دورا معيقا ومشوها لهذه الامة الكادحة التي تصطدم بمصالح طبقية ونظرية لفئات تستغل الجماهير العربية الواسعة وتلتقي مصالحها في النهاية مع اعداء الامة، وتصب مقاومتها للنضال القومي الاشتراكي لجماهير الامة العربية في خندق اعداء النهضة العربية .

فالثقافة العربية وهي لسان حال الجماهير العربية الكادحة، تنظر الى الاشتراكية كتعبير بديهي وطبيعي عن مصالح جماهير امتنا كما تنظر اليها على انها سمة مميزة لعصرنا الذى يشكو اليوم من تناقضين اساسيين في الحرية بأسم الاشتراكية . والعدوان على الاشتراكية بأسم

الحـريـة وهـذا ليبين ان امـام الثقافية العربية ايضا مهمة استثنـائيـة وهي تخليص كل من مفهـومي الاشـتراكيـة والحـريـة من هذا التنـاقض وشق طريق مبـدع نحـو تمثل مفهـوم جديـد للاشتراكية قائم على الحرية وعلى الايمان بالانسان كغاية ووسيلة.

يسـير جنبـا مع جنب المفهـوم الاشـتراكي القومي المستند الى مفهـوم جديـد للامة والى مفهوم جديد للبعد الاممي الحياة القومية والنضال القومي.

سادسا واخيرا فأن دور الثقافة العربية في المجتمع العربي المعاصر هو ذو بعد (ديمقراطى) ينطلق من الحرية كأساس لكـل عمـل ثوري او جماهـيري اووحدوي او اشتراكي. لانه يعبر عن ايمان بالانسان، وبأعتباره الهدف الاساسي والغاية الكبرى لكل صنفه وتطور وتقدم وحضارة.

وهذا البعد (الديمقراطى) يكتسب في الظرف الراهن من حيـاتـه مجتمعنـا العـربي المعـاصـر اهميـة استثنائية. لان اختنـاق هذا البعـد يشـوه كل الابعـاد الاخـرى ويجعلهـا الفاظا لاحقائق حية.

ثم ان ضعف الممارسـة الـديمقـراطيـة الذي يميز الظرف الـراهن مرحلتهـا يضـع الثقافة العربية ذاتها امام امتحان تاريخي فهي لاتستطيـع ان تستسلم للاوضـاع الخـانقـة للحرية من جهة في المجتمع العربي. وهي لاتستطيع من جهـة اخـرى ان تقـاوم بفعـالية واضحة تلك الممارسات، لانهـا لم تشكـل بعد شروط التأثير الفعال اليومي في الحياة العـربيـة لذلـك كان للبعـد الديمقراطي دور استثنائي في هذه المرحلة.

وهـذا الـدور هو الـذي يضـع على عاتق الثقـافـة العربية مهمات مضاعفة في النضال من أجل الامة ومن أجل فسح المجال امام الجماهير العربية لتمارس دورها النضالي.

كما يعرضها ويعرض خطتها الى اخطار جدية تتصاعد كلما صممت على مواجهتهـا واقتحمتهـا بجـرأة وقـدمت التضحيـات المطلوبـة منهـا وهي كلما فعلت ذلـك، كلما تقدمت بسلاح الكلمة الى مرتبة اعلى في سلم الكلمة. وبـالتـالي دفع القوى الرافضة في المجتمع العربي المعاصر وفي عالم اليـوم الى الانسجـام مع التطـور التاريخي لمسيرة البشرية نحو التقدم في اتجاه تحقيق المعاني الانسانية لوجود الانسان.

٤ - هل نستطيـع ان نتكلم عن (استـراتيجية) تنظيم دور الثقافة العربية في المجتمع العربي المعاصر؟

ان الـدور الانبعـاثي للثقـافـة العربية في المجتمع العربي المعـاصـر، ينبـع كما لاحظنـا من كون الثقـافـة العـربيـة المعـاصـرة جزء من حركـة النهضة العربية الحديثة. لذلك فأن هذا الـدور الانبعـاثي الـذي يحد من نقـل النهضـة العـربيـة من المـرحلة العفـوية الى المرحلة العالمية الثورية لابـد ان يمـر هو ايضـا بمـراحـل، وان يتطور ضمن اطار السباق التاريخي النضالي لانبعاث الامة.

فأذا كان القـرن التـاسـع عشر قد شهد المبادرات المتعددة للنهـوض باللغـة العـربيـة واحيـاء التراث العربي وبعث الثقـافـة واطـلاع على ثقـافـات الامم. فأن تلك المحـاولات التي كانت بطبيعتهـا العضوية وتوترها النفسي النضالي، تشكل ملامح نهوض للامة، كان لابد ان تتطور وتنتظم وتصبح اكثر صلة بالنضال السياسي والاجتماعي خلال القرن العشرين.

ولاسيما خلال الفـترة التي اجتـازت فيها الانسانية اقسى محنة شاملة في تاريخها خلال الحرب العالمية الثانية.

فقـد كان وقـع هذا الحـدث العـالمي قويـا على المجتمـع العـربي المعاصر. لانه التقى بتأثير تيار النهضة الصاعد. لذلـك اصبحت الثقـافـة بمثـابـة النبض المعبر عن حركة القلب. فالثقـافـة العـربيـة، اخـذت معـاني التحسس بتنـاقضات العصر وبأزمة الحضارة الحديثة جنبا الى جنب مع وعي المحنـة القـومية التي تعيشها الامة العربية في هذه المرحلة من تاريخها ومن تطور العالم.

لذلـك انتقلت الثقـافـة العـربيـة الى مرحلة جديـدة، استطـاعت خلالهـا ان تبـدأ عملية التبلور منظورهـا الحضـاري الجـديد وان تبدأ ايضا عملية الخروج من دائرة التبعيـة للثقـافات الاخرى، وان تتخلص من قيود النظرة السلفية الجامدة، وان تحدد الاهداف الاساسية للمرحلة

القومية .
وعلى هذا الاساس بدات الثقافة العربية تنتقل من مرحلة العفـويــة الى مرحلة التخطيط العفـوي ، الـذي ينظم علاقتها بالمجتمع العربي المعاصر على اسس اكثر متانة وفـاعلية . بيـد ان التحـديات القومية مالبثت ان كشفت للمثقفين العرب ، ان جانبا من اسباب السمات القومية ، اما يرجع الى الملل المتزايد التوازن بين التخطيط المحكم للغزو الثقافي المنظم وبين عفوية التخطيط القومي . وان جهودا مخلصة ومبدعة ماتزال تنظر العمل الثقافي العربي ، حتى تكون مسيرة في مستوى تحدياته .
ان تطـورا لايمكن اغفـاله يجري على صعيد انشاء مراكز للبحوث وعقد المؤتمرات وتأسيس المجلات الثقافية وتطوير عمـل تلك المـراكـز ونشاط الندوات الثقافية القومية . الى غير ذلـك من الجهـود التي تصب في اطـار تنسيق العمـل الثقافي العربي . .

الا اننـا مانـزال لم نقـترب بعد من المرحلة التي يتطلبها الـدور الانبعـاثي للثقـافة اليوم وهي مرحلة انضاج ورسم استراتجية قومية للعمل الثقافي العربي . . وبالرغم من اننا نلمس جهودا وتطلعات نحو توحيد عمل المثقفين العرب ، فأننـا مانـزال في مرحلة تنسيق التجـزئـة اكثر مما نحن امام تلبية الحاجة الى (استراجية عربية للثقافة) .

ان مفـاهيم وقضـايـا ومـواقف ثقـافيـة كثيرة ماتزال تنتظر التحديد الواضح الجامع والموحد لنظرة المثقفين العرب الى الماضي القومي والى الحاضر الراهن والى صورة المستقبل القريب والبعيد .
كما ان تيـارات ثقـافيـة متعـددة متبـاعـدة لم تكتشف بعـد مايجمعهـا من عنـاصـر مشـتركـة ثم ان هنـاك مشكلات للثقـافـة وللمثقفـين العـرب في اقطارهم . لم توضح اهتمام جدي ودراسـة موضوعيـة ، ولم تواجـه بخطـة تؤكد المرور الانبعاثي للثقافة وللمثقف العربي ، وتحمى هذا الدور من تعسف القـوى المعـادية للثقافة . وبالتالي المعادية للامة ان الثقـافـة مـاتـزال مطـالبـة بأكثـر مما تقـوم بـه . عمليـا على تحقيقه . والمثقف يحاسب في كثير من الاحيان على ما ليس له يد فيـه ويـدفـع ثمنا غاليا اكثر مما يلقى تشجيعا . . كل ذلك لان المرحلة تتطلب من جهة فهما اكثر مما يقدمان ، في ظل ظروف عملهـا ثم لان هنـاك من جهـة اخـرى من يستغـل هذا الفـراغ في استراتجيـة العمل الثقافي العربي لكي يكيل الاتهام للثقافة ولكي يمعن في النيل من المثقفين .
فالاسـتراتجية ، الكفيلة بتوحيد الجهود الثقافية في المجتمع ورفعهـا الى مستـوى الدور الانبعاثي الذى تتطلبه المرحلة التاريخية اصبحت تشكل ضرورة موضوعية ضاغطة ملحة .
وكــل مبــادرة جادة في هذا الاتجـاه ، تعتـبر تلبيـة لاكثـر الحاجات الثقافية القومية في المرحلة الراهنة .
ان الفـراغ الستراتيجى للعمل الثقافي القومي ، اصبح يشكل عامل تحديد للايدلوجية القومية ذاتها .
فالثقـافـة العـربيـة لن تستطيـع بعد الان ان تحكم صلتها بالـتراث القومي دون بعث للتراث العلمي والحضاري ، تخطط له وتستخلص دروسه وتعمل على اعادة انشاء ذلك الصرح الخالد في الذهن العربي .
(استـراتيجيـة) متكـاملة للعمل الثقافي القومي . والثقافة العربية ايضا لن تكون نابعة من ارض المعركة القومية ، الا اذا التحمت بحـركـة النضال العربي التحاما عضويا قائما على ربـط العمـل الثقـافي بالعمـل السياسي ربطا عمليا وعلميـا ، يستمـد من نضال الجماهير العربية ومن الممارسة الـديمقـراطيـة ، ضمانـه اقـترابـه الدائم من حقيقة الامة والتعبـير عن شخصيتهـا . ثم ان الثقافة العربية لن تكون (ثقـافـة قوميـة) اي شيئـا اكثـر من مجرد تراكم للثقـافـات المحليـة القطـريـة او مجرد انعكاس للثقافات الاجنبية ، او محصلة لتنـاقضـات الـواقـع العربي الراهن الا اذا اخذت شكل مسيرة نضالية منظمة ، يقترن فيها النضال من أجل الاستقـلال السيـاسي والاقتصـادي والثقـافي ، بالنضـال الوحدوى والنضال الاشـتراكي .

فالاستراتجية الثقافية هي التي تضمن بعد الان ان تكون الثقافة في المجتمع العربي المعاصر (ثقافة عربية). تعبر عن حركة الحياة العربية بأتجاه الوحدة وبأتجاه التطوير المتسارع والتقدم. اي بأتجاه ينسجم مع قوانين حركة المجتمع العربي في المرحلة التاريخية الراهنة.
ولن تكون الثقافة العربية بعد الان معبرة تعبيرا حقيقا عن معاناة الامة في ساحة نضالها الاكبر في فلسطين الا اذا كان تخطيطها على مستوى تطويق مخططات العقل الصهيوني والاجهزة الاستعمارية. وكانت قادرة على كشف الواقع العربي وتفجير طاقات يومية كامنة في زوايا المجتمع العربي واخيرا فأن الثقافة العربية لن تدفع عنها مؤامرات التزيف والتشويه والتضليل الثقافي، الداخلية والخارجية، ولن تستطيع ان تقدم معايير جديدة لتمييز الاصيل من الهجين والرجعي من التقدمي والثورى من الانتهازي والوحدوي من الانفصالي والاشتراكي من البرجوازى، والعربي المنتسب الى حقيقة الامة من العربي المنتسب الى واقعها المريض الا اذا مرحلة التخطيط الستراتيجي الذى يسمح لعملها العلمي النضالي ان يسيطر على الظروف وبحسن استخدام الفرص النضالية، ويهتدي بنظرية ايدلوجية وبمنظور حضاري يجمع ابناء الامة ويوظف طاقاتهم النضالية في طريق واضح، وضمن اهداف تاريخية منسجمة مع شخصية الامة ومع ضرورات واقعها المتفجر، وعصرها المتطلع الى حضارة جديدة.
ان التصور الاولى لملامح هذه الستراتيجية ينبغي ان يقوم على دراسة الواقع الثقافي والازمة الثقافية الراهنة وعلى تقصي الحاجات الاساسية للنضال الثقافي، واكتشاف الشروط الاساسية لحقيق الابعاد الكبرى للدور الانبعاثي للثقافة العربية في المجتمع المعاصر.
وفي ضوء التصور الاولى لتلك الحاجات والشروط، الذى ينبغي ان يمتحن بأستمرار من خلال الدراسة والتجربة، نستطيع ان نحدد الهدف العام لاستراتيجية العمل الثقافي العربي.

وهو التقدم بسلاح الكلمة الى مرتبة اعلى في القيمة وفي القدرة معا.
وهذا الهدف النضالي لايمكن ان يتحقق الا من خلال سيرة النضال العربي التي تشقها جماهير الامة العربية في مرحلة نهضتها المعاصرة.
فالمجتمع العربي المعاصر يخضع لعملية صراع داخلي وخارجى لامثيل لهالا في تاريخه الخاص، ولا في التاريخ العام المعروف للمجتمعات الاخرى.
وكل استراتيجية ثقافية قومية، ينبغي ان تقدم على تنظيم النضال الثقافي وعلى التخطيط له.
وعلى قدر عمق الصراع الداخلى الخارجى في المجتمع العربي وعلى درجة شموله ينبغى ان نتوقف عند جانب من جوانب العمل النضالى وان لانهمل الجوانب الاخرى. او ان تتجمد عند مستوى من المعالجة لاينفذ الى صميم المشكلات النضالية للعمل الثقافى القومى.
وعلى هذا الاساس فأن الستراتيجية الثقافية القومية في المجتمع العربي المعاصر لابد ان تنطلق من مفهوم متميز للعمل الثقافى سواء من حيث الشمول اومن حيث العمل فالانتقال بسلاح الكلمة الى مستوى اكثر تقدما من حيث القيمة والفعل، هدف يحتاج تحقيقه الى نظرة جذرية واساسية للعمل الثقافى كطريق نضالى.
وهذا يعني ان يكف المثقفون العرب عن النظر الى الثقافة العربية على انها على غرار واقع الثقافات في الامم التي انجزت ثوراتها الاساسية بأتجاه تثبيت الوجود القومى ووضعت مجتمعاتها على طريق التقدم المضطرد.
فالثقافة العربية ليست مسرحا بل هي ساحة معركة. وهي ليست حفلا بل هي مسيرة.
والمثقف العربي، شاء ام ابى. جندى مجهول وكادح مسؤول، تفرض عليه مهمات الثقافية العربية - ان يحمل سلاح الكلمة وان يتقدم ليحارب في ميادين متعددة في الفكر والتربية والادب والعلم والفن وحتى في ميادين الحياة الروحية والميادين التطبيقية المتعددة بمستوى قيادي من الالتزام بقضايا الامة والوطن / والنضال الجماهيري

السياسي والاقتصادي والاجتماعي ومن خلال هذا الفهم للعمل الثقافي الذي تحتمه المرحلة التاريخية الراهنة للمجتمع العربي المعاصر، يأتي التخطيط الثقافي القومي ليؤكد الحاجة الى الانطلاق / اولا وقبل كل شيء من (منظور حضاري انبعاثي) اي من نظرة حضارة جديدة متحررة من التبعية للمنظورات الغربية الثقافية، وقائمة على ادراك موقع الامة العربية في هذا العصر.

إن المنظور الحضاري الجديد هذا انما يعبر عن حصيلة تطور طويل لحركة النهضة العربية خلال القرنين السابقين اللذين شهدا مخاض الانتقال من الحوار التبعي الى الحوار المستقل من الثقافات العربية الحديثة. الفكر الاصلاحي الدينى، والفكر الليبر الى، والفكر / القومي البرجوازي والفكر الاشتراكي الاممى. . حلقات في سلسلة ذلك المخاض التاريخي الذي انضج عملية تحرر النهضة العربية من التبعية الثقافية للمنظور الحضاري الغربي. وجعلها تصل بعد استكمال وعيها لذاتها وللاخر الذي يجمع الصديق والحليف القريب والبعيد الى جانب العدو، الداخلي والخارجي ـ الى بلورة منظور نهضتها. الانبعاثي.

وهذا المنظور الحضاري للنهضة العربية، هو الذي يحدد ابعاد الاستراتيجية الثقافية في المجتمع العربي المعاصر. فهو لابد ان يكون المحور الاول لعملها وتخطيطها (إعادة انشاء المعرفة في الذهن العربي على اسس ثورية جماهيرية وحدوية، ديمقراطية، اشتراكية) حتي تصبح المعرفة في الفكر العربي المعاصر متطابقة مع ابعاد الدور الذي تمليه المرحلة التأريخية على الثقافة العربية في المجتمع العربي المعاصر.

ثم ان المحور الاساس الاخر لستراتيجية العمل الثقافي العربي هو (تهيئة الاجيال العربية الجديدة واعدادها لحمل مسؤولية هذه المهمة التاريخية). وهذه الستراتيجية النضالية للعمل الثقافي العربي، التي ترسم للمدرسة وللجامعة وللمعمل والمزرعة، طريق عملها الثقافي، وتحدد لها المهام الجديدة كما تكشف لها عن نواحى النقص والتقصير في مستوى عملها ـ الثقافي الذي تتطلبه المرحلة القومية. . انما تدخل المعركة مع كل زاوية من زوايا المجتمع العربي المعاصر. لكي تهزه من الاعماق ولكى تبعثه من جديد فتكشف المواهب الكامنة وتنمى الاستعدادت القائمة وتطلق الطاقات المستعدة وتغرس فيه بذور الثورة الدائمة والانقلاب على الذات وعلى الاوضاع الموروثة من مرحلة الانحطاط فهي اذن / ١ / استراتيجية تهدف الى تحقيق ولادة جديدة للمجتمع العربي المعاصر. لذلك فهي لابد ان تصطدم بكل مراكز العطالة في المجتمع العربي. وان تجد نفسها في حرب دائمة مع الانظمة التي لاتستلهم روح النهضة العربية / ٢ / ومع الممارسات السطحية والمتناقضة للقوى وللاوساط الثقافية التي لم ترتفع الى مستوى التعبير عن الثقافة العربية بمعناها الانبعاثي الجديد، الذي تتطلبه المرحلة القومية

الا انها سوف تعتمد بأستمرار على نمو الوعي الجماهيري وتجاوبه معها وسوف تكون سلاحه في تحريره من الامية وفي تعميق وعيه الوحدوى الاشتراكي، وفي توحيد النضال الجماهيرى وفتح ابواب الحرية امامه كما ان هذه الستراتيجية الثقافية، سوف تحضى دوما باسناد جميع القوى الحية في المجتمع العربي المعاصر. وبصورة خاصة، الشباب المتطلع الى بناء مجد الامة.

وهي لابد ان تجذب اليها كل العقول المتفتحة والنفوس الادبية من المثقفين الذين يعانون ويكدحون ويعيشون على نتائج فكرهم وصوت كرامتهم لانها تشق لهم طريقا جديدة يتجدد فيها الفكر النضالى، وتصبح الثقافة القيمة العليا في المجتمع العربي، المنبعث من جديد.

ان مثل هذه الستراتيجية القومية للثقافة، لاتستطيع ان تنهض بها مؤسسات ونظم قطعت صلتها بروح النهضة العربية.

وقد سبق لرائد قومي تربوي من رواد هذه النهضة وهو الاستاذ ساطع الحصرى ان لخص معاناته الثقافية داخل اروقة الجامعة العربية، فأشار في كتابه الذي يحمل عنوان

(ثقافتنا في الجامعة العربية) الى فشل الجامعة ونظمها في رسم استراتيجية قومية للثقافة. لانها بالاصل على منهج فاشل قوميا لانها عجزت حتى عن تحقيق مستوى (تنسيق التجزئة). لذلك فأن المثقفين العرب لم يتمكنوا ضمن اطار عمل الانظمة الرسمية العربية، ص تحقيق الحد الادنى من تطلعاتهم العضوية المشتركة.

لذلك فأن الستراتيجية الثقافية القومية، لايستطيع ان ينهض بها وان يحققها الا المثقفون العرب بأنفسهم وبمبادرة اصيلة معبرة عن حريتهم وبملئ ارادتهم. وضمن مناخ صحى يسمح لهم بأن يتصوروا مهمتهم الثقافية تصورا نضاليا جماهيريا من دون اية ضغوط او تسويات... وأن يكون الرصيد المعنوي من الثقافة والنضال لاولئك الذين يبادرون الى العمل من اجل هذه الستراتيجية هو نقطة الارتكاز والبدء الاساسية..

وقد عبر الرفيق القائد المؤسس ميشيل عفلق في مقالة عهد البطولة التي افتتح بها مقالات وكلمات كتابه (في سبيل البعث) عن شروط ومعاني كل بداية جديدة وناجحة في اتجاه التعبير عن روح النهضة العربية المعاصرة حيث يقول(٦)

الان تنطوى صفحة من تاريخ نهضتنا العربية صفحة جديدة تبدأ صفحة الذين يجابهون المعضلات العامة ببرودة العقل ولهيب الايمان ويجاهرون بأفكارهم ولو وقف ضدهم اهل الارض جميعا ويسيرون في الحياة عراة النفوس هؤلاء هم الذين يفتتحون عهد البطولة.. ان هؤلاء الذين ينظرون الى افكارهم كأشجار حيه تنبت في ارض الامة وفي ساحة نضالها ويدفعون ثمن اروائها فلا يتحولون معها الى اصنام جامدة او بضاعة رائجة هم الذين يشكلون المادة الاولية المتينه لتحويل الثقافة العربية من واقعها الراهن في المجتمع العربي المعاصر الى سيرة نضالية متماسكة فاعلة في حياة الامة وجماهيرها المتطلعة الى حياة قومية صحية تبني من خلالها حضارتها الجديدة، وكلما استطاعت هذه النواة من المثقفين الذين كشفت التجارب النضالية معادنهم الاصلية، ان تعبر عن عقلية وحدوية ونفسية وحدوية وحس شعبي وعن الايمان بالحرية وعن عقل علمي ونظرة موضوعية، كلما أكدت اتصالها بروح النهضة العربية واستطاعت ان تخوض معارك الدفاع عن حرية الفكر والتمسك بالاهداف القومية الكبرى وان توسع حقل المشاركة في نضالها ونضال الجماهير العاملة الكادحة وان تهئ الشروط اللازمة لوحدة العوامل الذاتية والموضوعية لنجاح الاستراتيجية الثقافية القومية في المجتمع العربي المعاصر...

خاتمة:

لقد حملت الاجوبة التي تقدمت على الاسئله التي انطلق منها هذا البحث جملة من التحديدات لمفهوم المثقف والثقافة ودورهما في المجتمع العربي المعاصر وللمرحلة التي تمر بها الثقافة العربية في المرحلة الراهنة وللاستراتيجية القومية المطلوبة لتنظيم وتطوير العمل الثقافي القومي بأتجاه الانسجام مع حركة النهضة العربية المعاصرة..

وفي ضوء هذه التحديدات قد تبين بأننا لانستطيع ان نتكلم عن (ثقافة عربية) خارج اطار هموم الامة العربية وقضاياها المصيرية ونضال جماهيرها الكادحة وشخصيتها الحضارية وأننا لانستطيع ان نسمى مثقفا عربيا، من لم يلم بتاريخ امته ولم يتجاوب مع روحها ولم ينفذ الى عبقرية الامة من خلال لغتها وشعرها وقرانها وتراثها الادبي والفكري والعلمي ولم يتحسس الازمة بين حقيقة الامة وبين واقعها ولم يستوعب التناقصات الاساسية في المجتمع العربي المعاصر ولم يدرك عمق الانقطاع الحضارى من ماضي هذا المجتمع وحاضره، ولم يؤمن بالطاقات الكامنه فيه المستعدة للانطلاق نحو المستقبل ولم يملك روحا ثورية مقترنة بعقل علمي ونظرة معاصرة مستوعبة لتيارات الفكر المعاصر وثقافاته الجامعة للحداثة والاصالة..

واخيرا فأننا لن نستطيع ان نتكلم عن دور جدى للثقافة العربية في المجتمع العربي المعاصر، من دون الانتقال

الى مرحلة جديدة من التخطيط ـــ الاستراتيجي للعمل الثقافي القومي، يضع سلاح الكلمة في موقع اكثر تقدما في سلم القيم وفي موازين القوى على حد سواء.

واذا كانت هذه التحديدات، التي هي في الواقع تحديات امام المثقفين العرب اليوم واذا كان لها في واقع معظم الاوضاع العربية معنى (الحلم الثوري) فأن في واقع التجربة الثورية الفذة في العراق تأخذ معنى (المشروع الثوري) الذي تقترب فيه العوامل الذاتية والموضوعيه معا من حدود ولادة ايجابية تشعل نارا جديدة وتطلق نورا جديداً في جسد المجتمع العربي المعاصر الذي يرى في عراق البعث صورة انطلاقته الاصيله نحو الثورة الثقافية الشاملة ونقطة تحول للثقافة العربية من مرحلة العفوية الى مرحلة العقل الثوري المنظم المطل على ابعاد جديدة للحياة النضالية العربية في المرحلة التاريخية الراهنة..

فالتجربة الثورية في العراق تسير في نفس الاتجاه الذي يتطلع اليه المثقفون العرب على اختلاف آيدلوجياتهم نحو خلق رابطة ثابتة ودائمة تجمع المثقفين المناضلين وتجعل منهم كتلة موحدة تضيف ثقلا نوعيا الى حركة النضال العربية وتخلق فيما بينهم عصبية تشدهم وتعزز دورهم في المجتمع العربي، عصبية الانتماء الى الفكر المناضل والثقافة المقاتلة.. كما ان التجربة الثورية في العراق تفتح الابواب الحرة الواسعة امام المثقفين المناضلين العرب للحوار الهادف الى تكوين نظرة موحدة لتحديد برنامج عمل تجاه القضايا المصيرية لامنهم، لتصب جهود الباحثين والمفكرين المناضلين في طريق موحدة، تضاعف اهمية دور الكلمة في المجتمع وفي النضال القومي..

وقد نهج العراق الثوري طريق انشاء مراكز البحوث التي تهتم بتعميق الابعاد الثقافية للمشكلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تطرح في المجتمع العربي المعاصر كما تركز الاهتمام على تكوين رأى عام جماهيري محصن بثقافة شعبية مساندة للثقافة الثورية ومن خلال التخطيط للاعمال الثقافية المتعلقة بالقضايا الاساسية للثقافة العربية تبين الاهمية التي تحضى بها التجربة الثورية في العراق من خلال بناء الركائز الاساسية لستراتجية العمل الثقافي القومي واهمها: ـ

١) القضايا التراثية: بما تشمله من

أ ـ دراسة متكاملة للتطور التاريخي والاجتماعي والحضاري للمجتمع العربي خلال المراحل التاريخية المتعاقبه.

ب ـ تحديد للمعنى الثوري العلمي للتراث وللعلاقة بين التراث القومي وبين النضال الفكري والعمل الثقافي المعاصر

جـ ـ تحقيق الاثار الثقافية وابرازها وترجمتها الى اعمال فنية تغرس قيمها في ضمير الاجيال الجديدة.

٢) القضايا النضالية: التي ترتبط:

أ ـ بفكرة النهضة العربية ومنظورها الحضاري وقضايا الاصالة والمعاصرة في الثقافة العربية.

ب ـ بفكرة الوحدة العربية ومسيرة نضالها.

جـ ـ بقضية الصراع العربي مع الصهيونية والاستعمار وكشف عنصرية الفكر الصهيوني والممارسات الفاشية للعدو وقضايا التحرير ومقاومة المؤامرة التي تستهدف التشكيك بالفعل العربي والشخصية العربية والغزو الثقافي لها.

د ـ بقضايا الارتباط المصيري بين العروبة والاسلام كمحركين تاريخيين نضاليين روحيين للعرب في نهضة الامة العربية المعاصرة.

ه ـ بقضايا التحويل الاشتراكي والنضال الجماهيري.

و ـ بالمسألة الديمقراطية وتجربة الحكم في الوطن العربي.

٣) القضايا العالمية: التي تتعلق:

أ ـ بالاطلاع على التجارب العالمية وعلى التيارات الفكرية المعاصرة.

ب ـ بمتابعة ومواكبة ودعم حركة التحرر في العالم والاتجاهات الفكرية المساندة لها.

د ـ بالدراسات المعمقة عن العالم الثالث وشؤون القارات

الثلاث.

ء ـ بعقد الندوات العالمية وفتح المجالات امام المثقفين العرب للحوار مع المفكرين الاحرار التقدميين على المستوى العالمي.

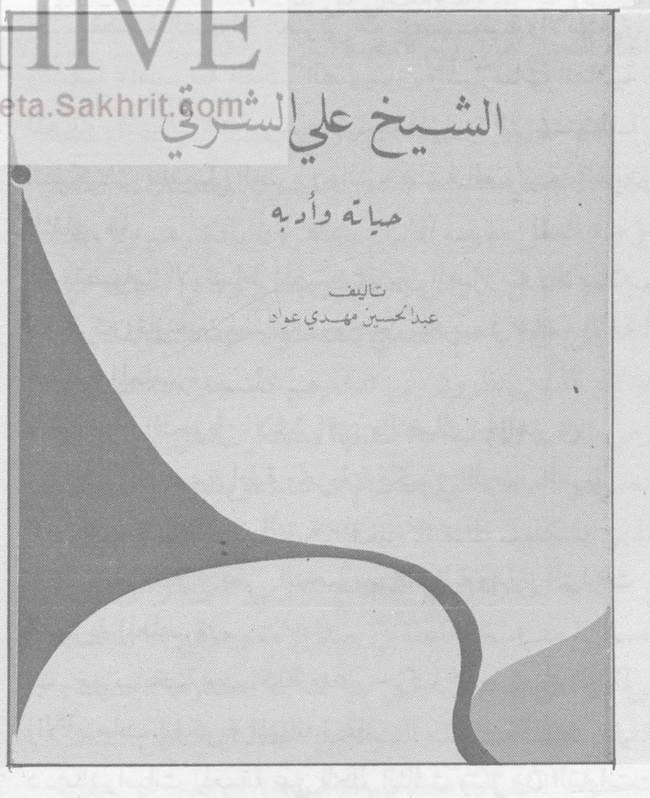
ان هذه الخطوات الهادفة الى وضع الثقافة العربية في موقعها النضالي الحضاري من مسيرة المجتمع العربي المعاصر، انما تستند الى المنطلقات ـ الاساسية للايدلوجية العربية الثورية التي انضجها فكر حزب البعث العربي الاشتراكي، والتي تعمل الثورة في هذا القطر على ترجمتها الى نظرية عمل ثقافية كفيلة بأن تضع (الكلمة) في مكانها الى جانب (العمل الكادح) (والسلاح المنظم) (والعمل الفدائي) ووسيلة الى وضع الامة العربية ومجتمعها المعاصر. على طريق الانبعاث وتحقيق رسالة العروبة الحضارية الانسانية.

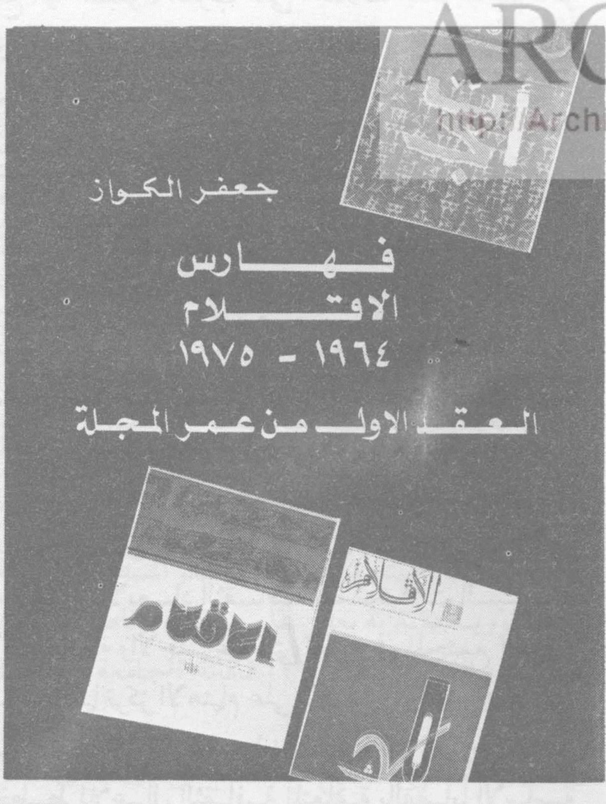
★ ★ ★

المراجع

(١) انظر. ميشيل عفلق. في سبيل البعث. ط ١٢ ص ١٣٥ ـ ١٣٨
(٢) مالك بنبي ـ مشكلة الثقافة ـ دار الفكر. بيروت / ٨١٩٧١ ط ٢
(٣) انظر (زكي الارسوزي) المؤلفات الكاملة) الجزء الاول. دمشق ١٩٧٣.
(٤) انظر كتاب في (الثقافة والحضارة) للمؤلف. بغداد. (في الثقافة والحضارة ٩٧٩. ص٨٧
(٥) ميشيل عفلق في سبيل البعث. ص ٢١ ـ ٢٣
(٦) المصدر نفسه. ص ٤ ـ ٥

صدر حديثا عن وزارة الثقافة والاعلام





تأثير ألف ليلة وليلة على الأدب الانكليزي



د. محسن جاسم الموسوي : جامعة بغداد


بايرون : الشاعر الرمانتيكي الانكليزي

تأتي هذه الدراسة بصفتها بعضا من كتاب يعد للنشر تحت عنوان (الوقوع في دائرة السحر : الف ليلة وليلة في النقد الادبي الانكليزي) . والدراسة معنية بأربعة محاور : يتعلق اولها بطبيعة الاستقبال الشعبي للحكايات العربية ، وذلك من خلال جردحجم القراءات والمبيعات والتعليقات العامة في الصحف والمجلات خلال قرن من الزمان. وثانيها معنيباشكالات التجاوب النقدي ، حيث التركيز على ردود فعل الادباء والنقاد . اما الثالث فانه يتوزع بين التعاطف الاعتيادي مع الحكايات ، والانبهار الدارج ، وبين التمثل الجمالي في تجاوبات كوليردج وكيتس وتنسون ودي كونزي وستي ومور ومردث وبروني وديكنز وييتس ، اما الرابع ، فانه عبارة عن غوص في الخلفية الجمالية للتجاوب ، وفي ردود الفعل المغايرة .

● الرومانسيون يلتقون بشهرزاد

عندما ضغطت قدمك الغامزة أول مرة
على البساط المسحور ،
من يستطع ان يحزر
الى اي هلال خصيب غير طاهر
يمكن ان يحط بك الرحال ،

الى اي مضيف من الغرباء المعممين الصاخبين ،
يفضى عنك ،
او الى اي ملك ؟

من قصيدة كريس هزادر كونكلنغ (الى الزا ..
من الليالي العربية)

هل هذا صدى
لشيء مقروع بشغف صبي ،
عن وزراء يهزون رؤوسهم مجتمعين
في ليلة عربية ؟

من قصيدة تنسون مود (Maud)

اذا كانت المقطوعة الشعرية المأخوذة من قصيدة كريس كونكلنغ تمثل شيئا ، فانها تمثل ذلك الولع (الرومانسي) بالمغامرة والمخاطرة والغريب والملون، وهو ولع يرى ويصير ما يرضيه ، بما يعني انه غير عقلاني ، يبحث عما يريحه ويتوافق مع رغباته .وعلى الرغم من ان القرن العشرين شهد تغيرات كبيرة في ضروب الاتصال وردود الافعال ، لكن الولع المذكور استمر بشكل او باخر يضعف تارة ، ويعود قويا تارة اخرى . وكل ذلك يضع الباحث في مواجهة حاسمة مع نفسه ، ومع تيارات الثقافة والمعرفة ، بقصد رسم خطوط المتغيرات الاساسية للانطباعات والقراءات وردود الافعال ازاء الشرق ، فما يبدو غامضا لقارىء اعتيادي ، قد لايبدو كذلك لمتفحص موضوعي ، وما يرضي ويريح القارىء (الرومانسي) قد يبدو ساذجا لقارىء اخر ، وحتى القارىء الرومانسي لا يمثل فصيلة واحدة : فهو قارىء (تعويضي) ، يرى ما يريد لانه يتوافق مع مزاجه ونزعاته ، لكنه يتوزع في عدة حلقات واتجاهات ، بين العميق المتأمل وسائر خلف ما هو يسير سهل ، وهكذا يركض الاخير خلف ما يرضيه ويروقه ، دون ان تثار في ذهنه اسئلة عما هو حقيقي او مزيف ، او عما هو موضوع او منقول ... الخ

وحيث ان هذا القاريء يمثل نسبة غالبة من الجمهور ، لابد من تقص لطبيعة الاتجاهات الاساسية التي ساعدت في تعزيز الظروف التي غذت هذا القارىء الانكليزي .

في البدء ، تجدر الاشارة الى تلك الوقائع التي ميزت حركة القرن التاسع عشر في انكلترا : هناك أولا التوسع الاستعماري الانكليزي في الهند والمشرق العربي ، وهناك التأثير المتزايد للصناعة على أصعدة الثقافة والحياة الاجتماعية ، وليس اقل أهمية



ثراء الطبقات الوسطى المحدثة وبحكم ذلك ولعله لمتغيرات اخرى في داخل المؤسسات الاكاديمية ،تعاظم اتجاه الدراسات (الاستشراقية) ، فكان لابد ان ينمو هذا الاتجاه في اعقاب ـ أو حتى على حساب ـ تلك الحركة (الاستشراقية المزيفة) التي تمثلت بكتابات عديدة تدعي المعرفة بالشرق دون مسعى فعلي لتقصي الحقائق والمعلومات ، او الغوص في الكتابات الشرقية بعد بلوغها أو تحريرها أو نقلها الى اللغات الاوربية. وكان ان قاد الاتجاه الجديد الى تعزيز نزعة الترجمة عن اللغات الشرقية ، كما انه دفع عددا من الباحثين والرحالة الى نشر بحوث مطولة حول الشرق : في حين ان العوامل التي اثرت حديثا بدات تجوب المشرق العربي ، حتى ان كتب الاسفار تضاعفت كثيرا بحيث ان مجلة (Eclectic Reviem) وحدها نشرت بين ١٨٠٥ـ١٨٢٥ قرابة ستة واربعين عرضا لمثل هذه الكتب[٢] .

واكثر تدليلا على تزايد الولع المعرفي بالشرق ماحل بالشعراء الرومانسيين انفسهم : فلكي يتجاوبوا مع رغبة القارىء في مزيد من المعرفة عن الشرق وعادات (Moore) سكانه ، قام كل من مور وبايرون (Byron) وساثي بتعزيز تصوراتهم الشعرية عن الشرق بملاحظات وهوامش شروحية مسهبة .

وكان لهذا الطلب المتزايد على معلومات وافية وامينة عن الحياة والطباع الشرقية ان يسهم في تأليب الاهتمام الادبي والدراسي بالحكايات العربية ، على الرغم من ان الشعراء والكتاب الرومانسيين لم يكونوا متكاملي

الاستجابة لنزعة التعرف هذه ، كما سنرى بعد حين، وليس ادل على هذا الاهتمام من تعليق محرر مجلة ال (Athenaeum) في عام ١٨٣٨ ، حين قال ان النسخ المكتوبة تقليدا للحكايات العربية والعروض والتعليقات المنشورة عنها من الغزارة والاهمية بحيث ان دراستها « لابد ان تؤلف فصلا ليس قليل الجدوى والاثارة في اي تاريخ شامل للادب الحديث »[٣] .

وفي ضوء التحولات والتغيرات السياسية والاجتماعية والادبية الكبيرة خلال القرن التاسع عشر ، كان لابد من حصول تحولات جذرية في الذوق واشكال التجاوب مع الفن القصصي العربي . وكان ان ظهرت العديد من المقالات والعروض متناولة اوجها مختلفة من الليالي العربية . ومتى ما طولعت هذه بدقة ، فانها لابد ان تؤكد للباحث والقارىء على حد سواء كيف ان هذه الحكايات تغلغلت في جوهر الثقافة الانكليزية ، حتى ان ذلك الناشر والباحث والمحرر المعروف في منتصف القرن الماضي اشار الى انها ـ اي الحكايات العربية ـ احتلت مكانها بين « اشيائنا المشابهة تلك التي تكون موروثنا الادبي »[٤] .

واذا اردنا وضع مواقف الكتاب (الرومانسيين) الفكتوريين* في موضع المقارنة بمواقف مطلع ومنتصف القرن الثامن عشر وباشكال تجاوباته ، لابد من الخلاص الى ان الرومانسية والفكتورية كانت اكثر اطلاعا وابلغ تقديرا .

وعلى الرغم من حقيقة ان هذه تكشف عن تحولات اساسية ضد تيارات واتجاهات كانت قائمة ، الا انها يجب الا تدفعنا للافتراض بان القرن الثامن عشر مر دون اسهامات خطيرة . اذ ما الذي يقوله الباحث عن المفاضلات الادبية لكل من روبرت هرون (Robert Heron) وجون هوكزوورث (John Hawkesworth) في محاولتهما لتبيان السحر الجمالي (aesthetic charm) للحكايات ؟ الا يمكن للمؤرخ والناقد ان يرى في الامر تمهيدا لذلك الانشداد البليغ لحكايات شهرزاد في العقود الاولى من القرن التاسع عشر ، ذلك الولع الذي قاد الرومانسيين، لاسيما (لي هانت (Leigh Hunt) الى حبور وتامل واكتشاف ، جعل الاخير يبلغ بعض ذلك الجذب الموروث في فن شهرزاد ؟ وحتى اذا اردنا البحث في سمة اخرى من سمات مواقف مثقفي القرن الثامن عشر ، كيف نقرا مسعى جيمز بيتي (James Beattie) ـ وان كان مسعى قلقا غير ثابت ـ لتطبيق النظرية الوضعية Circumstantial Theory او دعوة هول Hole الى الاستيعاب **المتجاوب** (في تمييزه عن التعصب الثقافي) على انه شرط لازم لاستحصال اكبر قدر ممكن من المتعة الفنية في اثناء قراءة قصص شهرزاد ؟ اليست هذه الدعوات ممهدة الى المدخل الاجتماعي (Sociological) الذي طوره كل من ادوارد وليم لين ووولتر باجت Walter Bagehot عدا ذلك ، اليس من الممكن ان قارئا شغوفا كجيمز ميو (James Meu) له اسهاماته الادبية في سبعينات القرن التاسع عشر قد تأثر هو الاخر بكتابات Beattie و في رفد ربطه بين العنصر الخارق في الحكايات وبين جغرافية احداثها ؟ [٥]ولعل هذه الكتابات قد قادت

ايضا الى دعوة محرر مجلة Eclectic في عام ١٨٤٠ الممارسة **(الروح الكاثوليكية في النقد)** ، اي تلك الروح المتحررة من المسلمات والعصبية ، حيث ان البعيد وغير الدارج يجب ان يستوعب اولا قبل ان يقوم ، في حين ان (الخارق) هو موضوع عقائد اكثر من كونه مجرد شطحات خيال شرقي ، كما يحلو لـ (عقلايني) القرن الماضي تسميته .

وعلى الرغم من ان الدعوة المذكورة تبدو متاخرة بالنسبة لقارىء مطلع على شعبية الحكايات العربية ورواجها في الربع الاول من القرن التاسع عشر ، لكنها كانت موجهة بشكل رئيس الى قراء المجلة ذاتها، اولئك القراء الذين اصبحوا محط سخرية ماثيو اينولد Matthew Arnold المريرة ، وهو ينتقد الطبقات الوسطى الانكليزية الراضية بشكل فج بوضعها المادي والمعنوي ، دون حس بالحرج جراء خلوها من ذلك الخيال التصوري الذي كان طموح المثقفين المتنورين . واهم من ذلك بكثير حقيقة ان دعوة محرر المجلة المذكورة لتعميق تطبيق النظرية الوضعية تشير الى تعاظم نزعة الجمهور لتثمين هذه الحكايات من اجل سماتها الادبية . واذا عرفنا ان العرض المذكور ظهر عام ١٨٤٠ ، فانه يؤشر في الوقت ذاته تغير ذوق المرحلة المذكورة ، من الشغف والغربة الرومانسية وتحولها الخيالي السارح في القصي البعيد والغامض الى البحث الفكتوري العلمي ،الواقعي عن الدقة في المعلومات والتفاصيل .

لكن التساؤلات السابقة لا تعني ايضا تغليب الجانبي على السائد ، ففي الربع الاول من القرن التاسع عشر كانت حكايات شهرزاد تقرأ وتثير وتمتع بسبب ذلك البهاء ومواطن الفتنة الساحرة ، والغربة البعيدة ، والتي استمرت ولسنوات تلون مختلف في شعراء القرن . وهكذا يكتب هنري ويبر الاتجاهات الجمالية وتعددها بحيث توجد اكثر من منبع شعري وهمس رقيق وتوحي باكثر من حسن وانفصال وهكذا يكتب Henry Weber ١٨١٢ في مقدمته لحكايات الشرق Tales of the East متسائلا باستغراب :

من ذلك الذي لا يسترجع بارتياح ومتعة تلك الانفعالات والعواطف التي يشعرها عندما وضعت الف ليلة وليلة بين ايديه ، ومن ذلك الذي لا يسترجع بحبور التوق الذي صاحب التهام الحكايات ، او ذلك الاهتمام الذي طبع عقول هؤلاء القراء بشأن مصير الابطال الخياليين من رجال ونساء ، او احلام السعادة والابهة الذهبية التي تعرضها قصور الجن وكنوزالشرق التي لا تنضب امام اخيلتهم .

(المجلد الاول ، ص ٩ من المقدمة) .



ماكسيم رودنسون

ولكن هل ما يقوله ويبر يمثل كل ما تعنيه الليالي العربية لقارىء العقود الاولى من القرن ؟ ان مطالعات وتعليقات اخرين من الكتاب تشير الى ان اللقاء الاول بشهرزاد لم يثر تجاوبا من اللهفة والترقب حسب، بل انه كان فعلا تأسيسيا initation في عالم شبيه بالحلم حيث تقود الخطوات الى (كهف تخزن فيها نوادر سابقة للخيال الشرقي .. ن . ر ، ص٤٦)، فيجد كل مشارك نفسه متورطا في شبكة مسحورة . وهكذا يكتب باجت (لقد كانت هناك حقبة من حياتنا بدت فيها الليالي العربية ليست قصة بل حلما ، لقد عشناها في تداخل الهويات المضبب نفسه الذي نحظى به في اثناء النوم ، لم يكن هناك علاءالدين بل واحد منا ، ولكن لم يكن هناك اي منا بل علاءالدين .... يرى بانعام الاشجار حاملة اللؤلؤ ، ويتزوج من ابنة الوزير ، ويسيطر على قدرات المصباح .. ص ٤٦ــ٤٧) وحيث ينهمك في اجواء الحكايات ويفسح في اجوائها كواحد من شخوصها يخصنا باجت بهذا الاعتراض : « نعاني كما يعاني السندباد وشارك قمر الزمان تقلبات الدنيا ، ونتمتع بانجسار حب Zutalbe ، ونرحل على البساط المسحور ونمتطي الحصان الطائر » ، ومثل هذا الاستغراق الذاتي في اجواء وتركيبات حكايات شهرزاد لا يمكن ان يؤخذ بعيدا عن طبيعة الموقف الرومانسي في العقود الاولى من القرن . فهو كأعادة الخلق والبناء الذاتي لشرق مغر ، وكالدمج والالتحام الذاتيين مع الشخوص الشرقيين في الحكايات يؤلف واحدا من ابرز مكونات الحركة الرومانسية في انكلترا . وعندما يدرس هذا التيار التحتي في ضوء المتغيرات الجديدة في الذوقين الشعبي والادبي ، فانه يمكن ان يقودنا الى تقدير عادل للاستقبال الرومانسي للحكايات ، كما انه يمكن ان يقودنا ــ من خلال المقارنة والمقابلة ــ الى تقديرات مناسبة لطبيعة القراءات الاخرى لالف ليلة وليلة ، اي لتلك القراءات التي تميز الاتجاه الواقعي عن الجمالي ، والرومانسي عن الفكتوري والنفعي عن الغني ... الخ .

وقبل الشروع في دراسة هذه القراءات لابد من بعض الفرضيات التي يمكن ان تقود الى خطة واضحة في البحث والجدل والاجتهاد النقدي اذا ما اثبتت جدرانها قباله اختبارات التمعن والمناقشة .

فبالاضافة الى ضرورة الاعتراف باشكالات تغيرات الذوق الجذرية على الصعيدين الادبي والاجتماعي واثار تلك على رواج العمل الذي نحن بصدده ، لابد ايضا من مراعاة بعض انماط التجاوب التي لا تعد رومانسية تماما . فمجرد استذكار « ايام الطفولة المباركة ، محاطة بهالة من الابهة والعظمة الشرقيتين » ذلك الذي ذكره محرر مجلة M-R عام ١٨٢٦ (ترقيم جديد ، ١ ، ص ٣٦٢) على اساس انه يؤلف الجذب الدائم للحكايات لكل (ناضج متعلم ، يستلهم كثيرا من ذلك الحنين الرومانسي للايام والمشاهد الخوالي ، واذا كان مثل هذا الاستذكار اقل رومانسية من حلم بكفورد بانه « يطوف على الطير العربي الرخ ، بين الجن والسحرة » او لايبلغ مراى توماس وينرايت T-wainewright لنفسه على انه « خلاصة لكل سلاطين الليالي العربية » ، واذا كان هذا الاستذكار مختلفا عن استذكارات تنسون واقل بلاغة وتاثيرا من ذكريات وليم هنلي W-Henley ، فانه يوضح على الاقل المزاج العام لجيل تربى على هذه الحكايات ،وكان من ثم غير مستعد للتخلي عن ارض مباركة ، اصبحت في ذهنه متداخلة بالطفولة[٧] . وهكذا يقول (لي هانت) عام ١٨٢٦ « ان نسمع بمزيد من حكايات الليالي العربية كان بالنسبة لنا كمن يخبر ان بالامكان امتلاك قطعة جديدة من الطفولة ـ مجلدات ثلاثة من التجدد .. ربيع في داخل ربيع ، عجب سعيد ، وفرة من الاستعداد للتصديق . انما ما يأتي بعد امتلاك الواحد لاجنحة على كتفيه »[٨] .

واذا كان هذا الشغف بالحكايات دليلا على تغير جذري في (الذوق) خلال العقود الاولى من القرن ، فأنه يجب الا يقودنا الى افتراض زوال مواقف العداء والمعارضة التي طبعت كتابات بعض ابرز مفكري العصر الماضي ومؤلفيه من امثال (اتبري) .

وفي الواقع كان احد معاصري (هانت) لا يقل عن (اتبري) في حدة اعتراضاته ، فعلى الرغم من مديح صديقه ومعاصره (كراب روبنسن CrabbRobinson لقدرات القاص العربي ، كان وليم باتسون W-Pattison على سبيل المثال .. يرى ان حكايات شهرزاد ركيكة ساذجة ومنافية للذوق[٩] . ومثل هذا الراي لابد ان يثير لدى المؤرخ او الناقد اشكالا ما : اذ كيف يمكنه فرز الاصوات الموالية من المعارضة ؟ ان موقفا كموقف باتسون يمكن ان يوصف بانه حالة شاذة عندما يوضع موضع المقارنة بما هو سائد او دارج ، وهو لهذا السبب لا يمثل مشكلة فعلية ازاء ذيوع الليالي وشعبيتها بين الاوساط الادبية والعامة .

واهم من هذا الاشكال ولعله اكثر احراجا منه ذلك الموقف المختلط ، بين تجاوب مع جوانب معينة من الحكايات دون اخرى . وهكذا يأتي نقد هازلت HaZlitt ليضع الدارس في محنة خاصة . فهو اذ يشغف ب (الاجزاء الفكاهية ...) يعترض على العنصر الخارق في الحكايات . وعندما انتقده كوليرج Coleridge وجد هازلت بعض السلوى في ان حليفا قويا كاتربي Atterbury قد اعتمد موقفا مشابها من قبل .

لكن هذا التحالف الذي ذكره هازلت في رده على اعتراضات كوليرج هو الذي اثار حفيظة هانت ، والذي كتب في انتقاد خلط هازلت بين (الاتباعية المزيفة) pseudo-classism والرومانسية قائلا :

ان اتربي داهية واسقف سليط .. رجل مجرب. ورايه لا يساوي كثيرا في قضية كهذه . اما راي مؤلف « كبلا خان » و« البحار القديم » فانه يساوي الكثير، ويسعدنا كثيرا ان يكون معنا في هذا الموضوع .

اي ان هانت راى في وجهتي نظر هازلت بشأن الف ليلة وليلة تعبيرا عن طبيعة تناقضات الاخير ،وكان ان بحث في تعليقه في اصول هذه التناقضات ، واجدا في موقفيه المختلفين ازاء الليالي مجرد وجه جديد لمسألة قديمة . فالشخص ـ أي هازلت ـ الذي انتقد بشدة التأكيد النفعي (الفلسفي) Utilitarian على الحقائق والوقائع ، هو نفسه الذي جاء باجتهادات بشأن دوافع (المخيلة ـ الوهم او التصور) وحدودها في مقالته حول (العقل والتصور الابداعي R-anel-Imagination كما ان كلامن « سبنسر spenser وجوسر كان يمكن ان يكونا معجبين متحمسين بالليالي العربية ، ويمكن ان نكون مطمئنين الى هذا الراي : وكان يمكن لملتون Milton ان يصبح داعية لايجاد خاتمة للسندباد البحار ، لو كانت القصة الاخيرة قد تركت دون نهاية » . ولربما كان من سوء حظ هازلت ان يتورط في مثل هذه المداخلة مع كوليرج و (لي هانت) اذ ان اخرين من النقاد احتفظوا باتجاهات ومواقف مشابهة دون ان يتعرضوا

لمثل انتقادات هانت الحادة . كان موقف راسكن Ruskin - مثلا - يتغير بين اعجاب كامل بالليالي وبين رفض هازل لعوب للحكايات « المغرية الماكرة » دون ان يثير حفيظة الاخرين من المعجبين !!(١٢)

فهو اضافها الى قائمة (احسن الكتب المائة) والتي أعدها (سير جون لبك) J-lubbock كما انه اعار منها كثيرا ، مشيرا الى شواهدها وحبكها ومداخلها تارة ، ومفيدا من هذه في تعزيز معانيه ومضامينه تارة اخرى ، حتى تداخلت الاشارات والشواهد مع نسيج كتاباته تداخلا وثيقا . كما انه اكثر من تعليقات الاطراء والثناء على (الليالي العربية المجيدة) التي رفدته بعطاء كبيربتلك الصور images التي كان « سعيد الحظ باستذكارها » - كما يقول هو نفسه - ليثري مؤلفاته(١٣) . وكانت حكايات شهرزاد أيضا من الكتب المفضلة التي تعنى عائلة راسكن بقراءتها . وتذكر ليدي بيرن Jones زوجة الرسام والفنان Burne-Jones ان زوجها قرأ لعائلة راسكن قصة الحلاق من ترجمة ادوارد وليم لين « حيث لا يمر مقطع دون اشارة لله عز وجل ، وفي ختامها أعلن راسكن عن شديد حبه لها واعكابه بها » . ومن جانب اخر كان راسكن نفسه يكتب في الخامس عشر من شباط ١٨٨٦ قائلا انه وان كان قارئا دؤوبا لليالي ، لكنه يتمنى كثيرا لو انه كان قد (انشغل بشيء أجدى)(١٥) .

ولم تكن قضية راسكن اقل تعقيدا من موقفي ووردزورث Words worth ودي كونزي De Quincey فعلى الرغم من ان ووردزورث كان كثير التعلق بذلك الكنز النفيس الذي امتلكه طويلا ذلك الكتاب الصغير الاصفر المجلد بقماش ذلك المختصر الضئيل من الحكايات العربية الا انه اصبح في اخر سنوات نضجه كثير التخوف من سلطات الحكايات الساحرة عليه ، مفضلا البسيط والساذج والدارج عند مقارنته بالبهي والغريب(١٦) .

ولم يختلف عند موقف دي كونسي فعلى الرغم من انه وجد سمات (جليلة بهية) Sublime في (علاء الدين) ، وعلى الرغم من انه تأثر كثيرا بقدرات الرواية على وصف (المرعب) و (المتنافر البشع grotesque) ، لكن وجد ان مؤلفي الحكايات، والشرقيين على حد سواء ، يعوزهم الوجدان sentiment وهكذا خرج دي كونزي بنتيجة مفادها ، ان الليالي وان احتوت بعض السمات الجليلة البهية sublimities الا ان هذه (اصبحت بهذه الصورة - كالغاز الذي يتوهج اولا - عندما امتزجت مع عناصر جديدة في مناخ مسيحي)(١٧) . وبكلمة اخرى ، فأن (دي كونزي) لم يسره الاعتراف بوجود (العنصر الجليل) في فن الكتابة الشرقية ، فآثر ان يقول انه غريب عنها ، ادخله فيها المترجمون الاوربيون .

ولم يخل النقد الصحفي (اي نقد المجلات المتخصصة والاسبوعية والصحف) في القرن التاسع عشر من بقايا جحود او تنكر او تعصب او عداء ، وحتى في مقالات كانت نبرتها العامة (موضوعية) أو (متعاطفة) او (متفهمة) في تمييزها عن نبرة العداء والعصبية . وهكذا يقرأ الواحد في مجلة M-Review (ترقيم جديد ، ١ ، ١٨٢٦ ، ص ٣٦٢) مثلا عن أعمال كالليالي العربية والتي يبقى « بهاء تصورها الابداعي وعجب حوادثها محط اهتمام واعجاب العقول الشابة والجاهلة » !! . وبعد ذلك بعقود ، وفي عام ١٨٥٩ كان (وولتر باجت) يخص الحكايات بحكم خلاصته ، انها واحدة « من الكتب القليلة « التي » ساهمت بشكل رئيس في تقديم المتعة المجردة والاسترخاء - ن . ر ، ص ٤٥ » .

وعلى الرغم من ان هناك كثيرا من الصواب في تعليق كهذا ، لكن نبرته ومقصده فيهما الكثير من القدح والاستخفاف عندما يقارنان بالتثمين (الرومانسي) للحكايات ، اي بذلك التقدير (الفلسفي) الذي تمثله كتابات كوليرج و (لي هانت) .

وحتى اذا اغفلنا ولبعض الوقت الردود الادبية للرومانسيين المميزين من امثال كوليرج ، فان مظاهر الاستخفاف والانتقاص تبدو غريبة على الجو اذا ما وضعت في اطار الاجواء الشعبية والادبية العامة خلال العقود الاولى من القرن التاسع عشر في انكلترا .

وفي الواقع تبدو هذه المواقف المترددة والتقديرات المتكلفة مجرد تيارات صغيرة معاكسة ، اذ كان (لي هانت) انذاك يمثل اتجاها سائلا في اوساط القراء عامة، حتى تتخيل الاخرين يصيحون معه بحماس وهم يحصلون على طبعة جديدة من الليالي : « ماذا ؟ ليال عربية جديدة !! ليالي تسلية عربية عن النسخة الاصلية ! اصيلة وغير مزيفة ! المزيد من شهرزاد ودينارزاد ! المزيد عن زبيدة وقمر الزمان وامراء المؤمنين

وسيدات محجبات وتجار اجواخ جذلين وجن وسحرة ويا روح حياتي ، ورؤوس حل بها ما يحل برؤوس اللفت »[١٨] .

ويمكن ان نتصور ايضا ان عديدين من القراء كانوا يشاطرون كوليرج توقه الصادق الى حكايات الخيال والعجب هذه . كان يقول :

اعطني ليالي التسلية العربية والتي كنت ارقبها حتى تبلغها الشمس التي كانت تشع على خزانة الكتب، وعندما تسطع عليها كاملة ، كانت تعطني الشجاعة لكي اسحبها من الرف[١٩] .

اذ كانت الليالي تقترن في ذهن كوليرج بالغريب والمرعب ، ولم تكن لديه الجراة في شبابه على التعامل مع حكاياتها في الليل الذي يزيد من رعب قصصها ! كما ان هذا الولع الذي يجمع لي هانت وكوليرج لم يكن خاصا بهما . اذ كانت تلك الرحالة وسيدة المجتمع (اما روبرتس)Emma Roberts مسحورة بالليالي، لدرجة انها بقيت منبهرة بها طوال حياتها فكتبت قائلة:

بدات بقراءة الليالي وعمري خمس سنوات .ومنذ تلك المرحلة كنت اقراها مرة تلو اخرى ، حتى انتهيت من قراءة اخر جزء مطبوع من ترجمة السيد لين . وهذه المواظبة اوجدت عندي ميلا قويا لكل ما يتعلق بالشرق ، لا سيما الجزيرة العربية)[٢٠] .

وتذكر السيدة بيرن جونز ان الكاتب والشاعر والرسام والمصمم وليم مورس بعث الى اختها اكنز « كنز نسخة لين النفيس من الليالي العربية » كاتبا على ورقة الغلاف الداخلي « اني اكتب اسمك بقلم الرصاص ، فقد ترين ان الكتاب كريه » . وحصل العكس من ذلك تماما ، كما تذكر السيدة جونز : « فقد سحرها الكتاب ، كما سحرنا جميعا ، حتى ان اختنا الصغيرة تجلس لساعات بجانب الموقد على مقعدها

الصغير ، مستمرة في القراءة طيلة الوقت الذي يسمح لها باستثماره ، في حين ان العالم الخارجي كان يمضي وحده بعيدا عنها ، وعيناها المتعبة تبصران بين الفينة والفينة اخواتها ، فتخاطبهن « على ذلك النحو الذي في الليالي » يا بنات والدي »[٢٩] .

اي ان رواج الليالي استمر دون تلكؤ او اندحار طيلة النصف الاول من القرن ــ وكان محرر مجلة العالم الادبي الاميركية (المجلد الثالث ، العدد ٨٩ ، ١٤ تشرين اول ، ١٨٤٨ ، ص ٧٢٤) يتحدث بلسان العديدين من الناطقين بالانكليزية من اولئك الذين اصبحت النسخ المترجمة المختلفة في متناولهم . وهكذا كان يصر على القول :

نحن مستعدون ... للقول اننا لا نميل الى التعامل باي شكل من الاشكال مع اي شخص يخلو من الحس والوجدان الذي تروق له « الحكايات العربية » .

وحيث ان الحكايات كانت تتجاوب بسهولة مع مختلف الاذواق ، كانت تقرأ من قبل اشخاص مختلفي النوازع والاتجاهات ، من امثال رجل الدين (الميثودي) بنجامين كريفوري والشاعر الجارتي الثائر توماس كوبر والناشر شارلز نايت الذي يؤمن بالفلسفة النفعية السائدة والمتخصص في الدراسة التوراتية جون كيتو والشاعر براوننغ وزوجه اليزابيث باريت ، وعائلة كارلايل وراسكن ، ناهيك عن قراء متحمسين اخرين بين كتاب العصر من امثال املي وشارلوت برونتي وكوليرج وديكنز وهانت ونيومان وتنسون ومئات من الاخرين[٢٢] .

اما في خاتمة القرن فان عديدين من الكتاب قرأوا في قصيدة وليم هنلي ومقالته الذائعة الصيت في حق العربية تعبيرات شاعرية دقيقة عما يجول بخواطرهم من شوق للحكايات واعجاب بها[٢٣] .

على ان سوق الاستهلاك الشعبي (في تمييزه من الوسط الادبي) يقدم ادلة اكثر حول رواج الليالي: حتى ان لي هانت ، وهو يستعرض في مجلة London and westminster المرموقة (تشرين اول ١٨٣٩) ست طبعات جديدة من الحكايات لم يتورع عن الاستنتاج بان الليالي « هي اكثر الكتب رواجا في العالم »[٢٤] . وكان هانت محقا ، ذلك لان « الياذة الشرق » كما اسماها الناقد الذكي المعروف انذاك جورج هنري لوس George Henry lewes راجت رواجا مذهلا حتى ان محرر نسخة S-Library منها قال في مقدمته .

من خلال الخمسين عاما الاخيرة ، بقي عدد قليل من البشر ، ممن يدعون تذوق القراءة ، دون ان يقرأوا هذه المجلدات الممتعة[٢٦] .

اما (جيمز ميو) فقد كتب في منتصف النصف الثاني من القرن قائلا : « كل عام جار يتسابق في طلب عدد اكبر من الطبعات » . وفي ضوء طبيعة الكتاب ، لايجد الناقد في هذا الامر شيئا غريبا .

فهو يعقب في تفسير ديمومة ذيوع الكتاب :

ليس مجد هذا الكتاب موسميا ، بحيث يقدر الزمن الطامع على سرقة جماله واوراقه تدريجيا . افكما كان يجذبنا في وقت من الاوقات ، ما زال يجذب الاطفال من ملاعبهم ... وما زالت افكاره وخيالاته البراقة تحمل العزاء للطاعن في السن(٢٧) .

فبالاضافة الى الطبعات التي لا تحصى عن نسخة شارت Grub ، كانت هناك ترجمة W-Beloe لعدد من الحكايات الاضافية في كتابه المنوعات ١٧٩٥) ، كما ان هناك نسخة دارس الاثريات Richard Gough وهي نسخة (ثمينة) ظهرت عام ١٧٩٨ . وكان ادوارد فورستر قد ترجم عن الفرنسية نسخة اخرى عام ١٨٠٢ ، في حين ان نسخة G-S. Beaumont المترجمة عن نسخة كلاند ظهرت عام ١٨١١ ، واعيدت في طبعات متتالية عام ١٨١٤ و١٨١٧ لكن Jonathan كان ذائعا اكثر جراء اقدامه على ترجمة مختارات جديدة من الحكايات العربية ، وضعها مع تفاصيل اخرى في كتاب اصدره عام ١٨٠٠ بعنوان حكايات ونوادر ورسائل ، بينما ظهرت نسخته من الليالي عام ١٨١١ ، لتعقب بتلك الطبعة الفريدة الجامعة لمختلف الحكايات الشرقية عام ١٨١١ والتي دعاها جامعها الباحث المتخصص في ادب أوربا الوسيط هنري وبر Henry weber حكايات الشرق . ولم تكن هذه الطبعة الرائعة من الحكايات الشرقية نهاية المطاف في العقود الاولى من القرن الجديد ، على الرغم من ان هنري وبر وضع في مقدمتها دراسة جادة عن اسلوب السرد وتنوع المضامين ، فاذا كان الالمان قد تنبهوا منذ سنوات لاهمية القصص الشرقي واصدرجوزيف فون هامر Jos. Von. Hammer ترجمته عن الليالي عام ١٨٢٦ ، فأن الانكليز الذين ابدوا شغفا متميزا بها سارعوا الى ترجمة كل ما هو مترجم عن كلاند او مأخوذ شفاها او كتابة عن غيره ، فقام المبجل جورج لامب بترجمة نسخة هامر عام ١٨٢٦ ، لتليها طبعة جديدة كاملة من الليالي ، لم يظهر لسوء الحظ غير جزئها الاول : تلك هي ترجمة هنري توريتز واذا كان توريتز قد تلكأ لاسباب مختلفة عن اكمال مشروعه ، فانه نبه على الاقل الى ان ترجمة غالان التي اخذت عنها مختلف الطبعات الاخرى ليست ترجمة متكاملة وهو تنبيه كانت له اثاره في العقود التالية ، ابتداء بمشروع وليم لين وانتهاء بمشروعي John Payne وريشارد فرانسس بيرتون Richard F. Burton كما ان النسخ المذكورة تعني شيئا خاصا بالنسبة لمؤرخي الادب . فخير دليل على شيوع كتاب ما هو ان تجد الناشرين يتسابقون في اصدار طبعات عنه تدعي الاختلاف في كثير من الاحيان، بينما تتبع النص الاول في واقعها ، أي ترجمة غالان التي كتب لها ان تكون ذائعة دون منازع لاكثر من قرن من الزمان . حتى ان مجلة الـ Athenaeum التي دعاها Marchand بحق (مرآة للثقافة الفكتورية)* قالت في خاتمة القرن التاسع عشر ومحررها يطالع ماكتب عن الليالي وما راج عنها من طبعات ونسخ .

انه لبرهان قاطع ، حاسم على ديمومة رواج الليالي العربية ان ناشرا بعد اخر ياتون بطبعة بعد اخرى ماخوذة عن نسخ (غير ملزمة بحقوق الطبع)(٢٨) .

ولم يقتصر هذا الرواج على (الترجمات) الدارجة او الانيقة المتوجهة للموسرين ، اذ ظهرت طبعات خاصة بمسافري القطارات ، في تلك المرحلة التي عج خلالها السفر بالقطار ، كما ظهرت نسخة Limbird التي توجهت الى القراء في عامي ١٨٢٧ و١٨٣٢ ، اما نسخة Dicks فقد ظهرت عام ١٨٦٨ ، ونسخة William Tegg عام ١٨٦٩ . ومثل هذه الطبعات الموجهة الى قطاعات معينة من الجمهور تشير الى ان الناشرين وهم يقرون ذيوع الف ليلة وليلة راوا في تنوع مادة الليالي وسحرها ما يمكن ان يتجاوب مع مختلف الاهواء والنزعات . ولعل ما يؤكد ذلك ايضا ظهور طبعات مصورة عديدة، واخرى ضمن (سلاسل الجيب) ، وطبعات لحكايات مستقلة ، واخرى اختيرت بهدف تعليمي او وعظي . وكان ان ظهرت الليالي بعد هذا الشيوع في قائمة John Lubbock المشهورة حول (احسن الكتب المائة) . لكن الشيء الذي يجب الا يفوت ملاحظة المؤرخ حقيقة انها اختيرت ايضا من قبل A-Comte — ذلك الفيلسوف الوضعي — اليقيني — لتكون من بين الكتب الجديرة بالقراءة في نظره . وبكلمة اخرى فان فلسفات العصر من (نفعية) و (وضعية) و (مثالية) و (توقيعية) لم تهمل الليالي ، بل رات كل منها في بعض جوانبها ما يتوافق مع اتجاهات تلك المدرسة واصولها(٢٩) .

اما تحرير الحكايات وتحقيقها فقد شغلا عددا كبيرا من الدارسين والكتاب في انكلترا وفرنسا

والمانيا(٣٠) وكان بنجامين دزرائيلي B-Disraeli يفكر جديا (قبل ان يشغله التولع بالسلطة) باعادة تحرير الحكايات واضافة مجلد جديد اليها من ابتكاره(٣١) . اما شليغل وكوليرج فقد وجدانفسيهما متورطين ايضا في النقاش المحتدم انذاك حول اصول الحكايات وطبيعة مؤلفيها(٣٢) ، وهو نقاش شغل عديدين من امثال هامر والمستشرق الفرنسي المعروف دي ساسي وبعده الانكليزي ادوارد وليم لين : حتى ان مجلة الـ Athenaeum وجدت في الجدل المحتدم ما يبرر تدخلها خلال عامي ١٨٣٨-١٨٣٩ . فظهرت خلال ذلك مقالات على صفحات المجلة ، عدها الباحثون والنقاد من ابرز المقالات المتخصصة الملمة بأساليب التنقيب والبحث والاستنتاج في اصول الحكايات واجوائها وزمن ظهورها .

اما على المستوى الشعبي (اي مستوى الجمهور غير المتخصص) ، فان الحكايات اسهمت (اكثر من كتب الاسفار وما رافق التوسع الاستعماري من توجهات في النشر) في (استشراق) جمهور القراء ، وهي حقيقة لم تغب عن ذهن الشاعر الفطن لوردبايرون Byrom . فبعد ذيوع (تصوراته الذاتية) عن المنطقة في قصائده المسماة (حكايات تركية) نصح صديقه الشاعر توماس مور Thomas Moore ان « يبقى مع الشرق » ، اي ان يستحضر شرقا شبه رومانسي ، شرقا شهوانيا حسيا ومترفا الى ابعد الحدود(٣٣) : وهو امر سناتي الى تفسير اسبابه ودواعيه بعد حين . وعملا بنصيحة بايرون طرح Moore في قصيدته المطولة المسماة Lalla Rookh امام الجمهور صورة تثير رغبات في البعيد الغريب ، وكان لابد للقصيدة بعد ذلك ان تحظى برواج كبير على الرغم من انها اقل مكانة فنية لامن قصيدة كوليرج فحسب ، بل ومن قصيدة سائي المسماة sonthey (٣٤) .

وبدل ان تكون كتب الاسفار والرحلات الكثيرة هي المؤثرة في الذهن الانكليزي انذاك ، يلاحظ الباحث ان الليالي العربية نفسها لم تؤثر في جمهور القراء فحسب ، فتوجد في مخيلتهم صورة غامضة عن شرق رومانسي يعج بالغريب ، المثير ، بل انها بنسخها السائدة انذاك اثرت ايضا على الرحالة والمسافرين ، فكتبوا تحت تأثير شهرزاد وسلطانها ، وهكذا ، لم ينتهج هؤلاء الموضوعية ، بل الفوا الصورة التي داعبت خيالهم ، فابتعدوا عن الوقائع والتفاصيل الفعلية ، وقد سمحوا بالظهور لانطباعاتهم الذاتية واهوائهم وهواجسهم التي استحضرتها الجوانب الغامضة أو الغريبة في الحياة الشرقية واكدتها ذكريات باهتة عن حكايات شهرزاد . وهكذا جاء كتاب Moyle sherer المسمى مشاهد وانطباعات في مصر وايطاليا المطبوع عام ١٨٢٤ وكتاب carne المعنون رسائل من الشرق (١٨٢٦) ليؤكد قدرة سحر الليالي العربية بنسخها الدارجة انذاك على تلوين كتب الاسفار وتحويلها الى اقاصيص في المغامرة والمخاطرة والحياة الغامضة(٣٥) .

وحيث كان معدو المسرحيات والملودراميون يعون شغف الذهن الرومانسي في فجر التحولات الجديدة في بنية المجتمع الانكليزي بالطبيعة المغرية لحكايات شهرزاد لعلهم اقدموا على هذا المخزون الثري ينهلون منه حوادث وتفاصيل ومشاهد بقصد تطمين الطلب الشعبي (الجماهيري) على المشاهد المسرحية والايمائيات وعروض المشجاة(٣٦) . وفي الواقع كانت التاميمز اللندنية الصادرة في الخامس من نيسان عام ١٨٢٥ (عدد ١٢٦١٩) قد وصفت الف ليلة وليلة بأنها « عمل يدين له مليودراميونا « اي كابتو المشجاة » كثيرا » . اما بالنسبة للنسخ المعدة من الليالي والمقلدة لها ، فقد غصت دور النشربالاصدارات بينما مضت الصحافة تزدهي بمختلف المقطوعات الشرقية ، وهكذا ظهرت انماط متنوعة من النتاجات التي لا حصر لها ولا عد ، فكانت حكايات Sylvanus Hanley المسماة خلفاء وسلاطين وقصائد ريشارد ترانج المسماة قصائد من مصادر شرقية وغنائيات لورد هتن المسماة سعف النخيل من بين كتب عديدة صار انتشارها سمة من سمات ثقافة ذلك العصر الطموح .

وفي الواقع ، لا تنحصر الادلة على شيوع الليالي وتغلغلها في جوهر الثقافة الانكليزية بما ذكرت من شواهد . فاذا كان عدد الطبعات المترجمة والمقلدة والمعدة ، وتسابق الناشرين على اصدارات خاصة تغني قطاعات دون اخرى ، وتقيد مدرسة فلسفية او اتجاها دون غيره ، ادلة على تغلغل الليالي ورواجها ، فان هذه قد تكون في حصيلتها (جانبية) ، طافية على السطح : بمعنى ان الذيوع قد لايكون دليلا على عمق تغلغل فكرة في الذهن وسيادتها في الثقافة . وحتى شغف المسرح الانكليزي بمشاهد الحكايات وعقدها لاكثر من سبعين عاما قد لايتجاوز حالات الانبهار والتسلية ، وهي حالات لايطمئن اليها مؤرخ الادب في دراسته ان لم تكن معززة بما يسمى بالدليل الداخلي، عندما تدخل الحكايات في

جوهر ثقافة العصر البارزة، واضحة في الكتابات الانكليزية المتميزة، ومؤثرة في ابرز تياراتها !

لقد كانت نصيحة بايرون الى مور كبيرة الاهمية والدلالة ، وكان تجاوب مور وذيوع قصيدته قاطعا في الاشارة الى عمق تغلغل الحكايات الشرقية في الذهن الانكليزي . وعندما يتوطد في كتابات العصر امرا لازما لبلوغ الجمهور ينقطع الشك عند الباحث ، ويكون ملزما بتامل الظاهرة والبحث في مدى خطورتها على صعيد تايخ ونقده وهذا ماحصل فعلا في هذا القرن المتفاعل النشط !! والدارس هنا ليس ملزما بسرد كافة مالديه من شواهد ، لكنه يمكن ان يحتكم الى ابرز كتاب العصر المؤثرين فيه والمتاثرين باجوائه : وقد يكون شارلز ديكنز harles Dickens افضل من غيره في هذا المجال لاسباب يدركها قارىء الادب الانكليزي اكثر من غيره . فها هي الانسة ماركريت باور تهتدي برايه في مشاريعها لكتابة الرواية : اما هو فقد نصحها بصراحة بان عليها ان تسمي كتابها الاول (ايام وليال عربية) معززة اياه بالاشارات الى هارون الرشيد واخرين من « الشخوص العجيبة » في الليالي على حد تعبيره(٣٧)

لقد كان مبرزو كتاب القرن التاسع عشر يعتمدون كثيرا على حكايات شهرزاد لاسناد نقدهم الادبي او الاجتماعي ، او لاضافة شيء من الخيال الرائق المرهف الى كتاباتهم النثرية الجادة ، او لتصوير بعض الاراء والاذواق . وهذا الاتجاه يؤكد ـ كما هو واضح ـ ان هؤلاء الكتاب كانوا يعولون كثيرا على معرفة قرائهم بالليالي . وهكذا كان مصباح علاءالدين وتهيؤات النشار وبساط الامير حسين ولغز علي بابا (افتح يا سمسم) معروفة لدى الجميع ومتداولة في مختلف الاوساط .

وحتى اذا خلصنا الى نتيجة تغلغل الف ليلة وليلة في الثقافة الانكليزية ، فاننا بحاجة الى قدر من الحذر عندما نسعى الى معرفة نسبة التغيرات في طبيعة استقبال الانكليز لالف ليلة في ذلك القرن .فهل يتشابه هذا الاستقبال مع ما حصل في القرن الثامن عشر ؟ واذا حصلت تغيرات واختلافات ماهي طرائق فرز هذه عن غيرها ؟ الا يمكن مثلا ان يتداخل في ذهن المؤرخ الاستحسان الاجتماعي (اي الشعبي)بالمواقف الادبية الدقيقة ؟ فنحن ندرك مثلا ان شيوع قصة في عصر ما بحيث تتصدر (احسن المبيعات) قد لايعني انها (متميزة ادبيا) في معايير النقد . اذ قد يلتقي النقد مع الاستحسان العام في بعض الاحيان ، دون ان يعني ذلك ان طرائق النقد تعتمد هذا الاستحسان او تتداخل معه بما يجعل (النقدالادبي) قضية ذوقية دارجة ! .

ولكي لا نكون ضحايا شهرزاد او اسراها في دائرة السحر ، لابد ان نتاكد تماما من اننا ما زلنا نحتفظ ببعض القدرة على التفحص الموضوعي دون مبالغة او توتر . فقد يقول باحث مثلا :

ان الرواج التي حظيت به شهرزاد في انكلترا في القرن التاسع عشر هو عبارة عن استمرار لذلك الشغف الذي بدا واضحا في القرن السابق ، وهو شغف قابل للتزايد والتعاظم والاتساع بشكل يتناسب وحجم نمو جمهور القراء في المناطق المدنية الجديدة اثر اتساع المدينة والتحول الهيكلي في طرائق الحياة عقب الثورة الصناعية ، حتى ان ذلك الباحث نفسه يمكن ان يطور ملاحظته مشيرا الى استمرار ذلك الميل الاوغسطي (اي ميل القرن الثامن عشر السائد) لكل ما هو خلقي وعظي Moralistic او ساخر Sativic في عدد كبير من الطبعات والنتاجات المقلدة او المعدة التي ظهرت في العصر الجديد .وهكذا كانت قصيدة George crabb المسماة (المؤتمن confidant وقصيدة جورج كرولي G-Croly المسماة (المصباح السحري) (١٨٣٠) ، وقصيدة راسكن المسماة (ملك النهر الذهبي) المنشورة في عام ١٨٤١ تقع ضمن الاتجاه الاخلاقي ، اي اتجاه الافادة من حكايات شهرزاد افادة وعظية اخلاقية وهو اتجاه ساد بوضوح في طبيعة تعاملات القرن الثامن عشر مع الحكايات العربية . اما حكايات Marryat التي دعاها (الباشا صاحب الحكايات العديدة) حـ ١٨٣٥ ـ ، وقصة Movier التي اسماها (المرزا ١٨٤١) ، وقصة شاكري المعنونة السلطان ستورك (١٨٤١) وقصة ديكنز المسماة الف دجال ودجال (١٨٥٥) ، ومسرحية جي ’رثر ابيكت المعنونة الليالي العربية الحديثة (١٨٧٧) فانها جميعا تفصح عن نزعة ساخرة مريرة كالتي درجت عليها اغلب كتابات القرن الماضي .

ازاء ذلك ، ما الذي يمكن قوله ؟ ان البحث في النتاجات المذكورة وحده يمكن ان يشير الى اختلافها عن تلك التي ظهرت في القرن الثامن عشر . فهي اولا تتشكل ضمن تيارات واتجاهات اكثروضوحا بحكم التناقضات والصراعات المحتدمة في ثقافة عصر يؤمن بالمنافسة الحرة سلوكاحيويا او جدته الفلسفة النفعية في عقود تمركز النظام الراسمالي انذاك .كما

ان هذه النتاجات حملت ميل العصر للمعرفة ، وهو ميل يعني ان كتابها كانوا يبحثون في التجربة والحوار أو في بطون الكتب عن معلومات ووثائق وتفاصيل يمكن ان تعزز مالديهم وتضيف اليه الوانا ومواصفات.

تجعله اقرب الى الاصول الشرقية من كتابات القرن الثامن عشر الباهتة ، واذا كانت هذه الحقيقة غير كافية بذاتها للبرهنة على التغير الجذري الحاصل في طبيعة الاستقبال الادبي لالف ليلة وليلة في القرن التاسع عشر ، فانها تسند على الاقل ما ذهب اليه نقاد العصر الجديد انفسهم وهم يبحثون في سمات التغير الحاصل في الموقف الادبي البحت ازاء الليالي العربية . واذا كان (لي هانت) أكثر من غيره تعبيرا عن ميول العصر الجديد وثقافته الادبية* . فان الاستشهاد بتفسيراته قد يمنح هذا الجدل بعدا موضوعيا دقيقا . ففي مقالته الذائعة في مجلة London and westminster (تشرين أول ، ١٨٣٩) ، طرح هانت القضية من خلال معالجة واحدا من الاراء البارزة في نهاية القرن الماضي . وهكذا ، اشار الى مقالة Richard Hole التي ظهرت في كتاب بعنوان ملاحظات عن ليالي السمر العربية ، قائلا :

قبل اربعين عاما (اي عندما ظهرت مقالة هول) كان محب الليالي العربية يعتقد ان من الضرورة ان يقدم بتؤدة اعترافا علنيا بالاسلوب المؤدب التالي الذي يتنازل فيه امام الذوق المتزمت الصارم (السائد انذاك)[٣٨] .

وبعد ان اقتبس هانت بعضا من اعجاب هول بالليالي ، وهو اعجاب مشوب بالاعتذار خوفا من قوانين النقد المتنفذ والمتزمت (أي النقدالاوغسطي)، اشار الى وصف هول وتقويمه لطبيعة الموقف النقدي الرئيس انذاك ازاء الف ليلة وليلة . واخذ هانت عن هول العبارة الاتية التي تحكي (موقف ذلك العصر الصارم) . يقول هول في عام ١٧٩٧ :

كان (الذهن) الفلسفي الرصين يبتعد عنها (اي الحكايات) بازدراء ، أما الجذل والمرح فقد يضحكه ما يبدو فيها كتفاهات . في حين اصحاب الذوق السليم الرائق فانهم ينزعجون من اشكالها البشعة المتنافرة وصورها الوهمية . وان كنا نتسلى في بعض الاحيان بحوادثها المنوعة المفرطة ، فانها قلما تستساغ من غير الاطفال ، او من شخوص يطغى

خيالهم على حساب عقولهم[٣٩] .

وكان ان وجد (لي هانت) في مثل هذه الاتجاهات (الاوغسطية) طرحا لتلك (التفاهة السلطوية) و « الشك المادي المبالغ المفرط للماورائيات السائدة »، كما انه وجد فيها تعبيرا عن عدم الثقة بالانفعالات الحادة وبالمقدرة التصورية الابداعية ، وهو موقف كان لابد ــ في تقدير هانت ــ ان يقود الى « رد فعل» حاسم . (راجع المقالة ، ص ١٠٣) .

وبكلمة اخرى كان ذلك الاديب المعروف يحاول من خلال دراسة لحجم وانواع استقبال الف ليلة وليلة في انكلترا ان يتوصل الى قناعات نقدية بشأن صراعات التيارات الثقافية والفلسفية : فالاوغسطية او الاتباعية الجديدة ــ كما توضح في الفصل الاول ــ كانت معنية بمواصفات معينة دون اخرى في الكتابة. كما انها تنظر بريبة لكل ما من شأنه طرح العواطف والانفعالات أو اثارتها ، كما انها تستنكر كل ما تعده مبالغة أو خروجا على قواعد وقوانين كانت دارجة وسائدة في تلك المرحلة ، وعلى الرغم من وجود تيارات اخرى انذاك ، لكن هذه ــ كما تبين ــ كانت قلقة ، متوترة ، خائفة وحتى ميالة الى تقديم بعض التنازلات كما بدا واضحا في موقف

لكن (هانت) وهو يبتدىء بموقف اراد ان يضع اليد على نقطة الاحتدام في الصراع :بين (الاتباعية الجديدة) ــ ــ أي القوانين المنمطة السائدة لعصر العقل كما جرت تسمية القرن الثامن عشر ــ ــ وبين حركة (الابداع) النامية ، والتي رافق ظهورها ذلك التغير السريع في بنية المجتمع الانكليزي ، وذلك الخروج التدريجي عن مختلف القوانين والعادات ، وهو خروج يوازيه ويجاريه على صعيد الكتابة الخروج الابداعي عن قوانين التأليف السائدة من قبل . ولم تكن المقدمة للقصائد الغنائية التي عاصرت كتاب غير ايذان بميلاد رسمي لحركة كانت اصولها تمتد في عصر العقل والعصور السابقة دون ان تجد الظروف الموضوعية المناسبة لظهورها على انها تيار رئيس سائد .

واذا كانت (المقدمة) المذكورة التي جاء بها كوليرج ووردزورت ايذانا رسميا بهذه الولادة (الابداعية) أو (الرومانسية) ، فان كيتس وشيلي وبايرون وهانت واخرين مثلوا روافد هذه الحركة : واذا كانت قصائدهم واتجاهاتهم الكتابية وطرائق سلوكهم توطيدا لحركة داخلية في جوهر الثقافة

الانكليزية ، فانها ايضا أدلة على التغير الواضح فيهذه الثقافة ، وفي طبيعة المجتمع ، ولا تقل جدوى عنهذه الادلة حقيقة انتشار الليالي في مطلع القرن الجديد. فهو ـ اي هانت ـ عندما كتب عام ١٨٣٩ مراجعا سنوات ذيوع الليالي رأى في هذا الذيوع وفي ذلك التفضيل المستمر لنسخة غالان

ادلة على حركة التمرد المعاكسة للاتباعية الجديدة . وبدل ان تعمل (علمية) العصر الجديد النفعية ضد انتشار الليالي ، لاحظ (هانت) مستغربا ان (العلميين) و (رواد الاتجاه النفعي) على حد سواء وجدوا شيئا مريحا ايضا في الف ليلة وليلة .

وعلى الرغم من ان (هانت) كان شأن غيره من (الرومانسيين) لا يخلو من حنين لنسخة ظهرت من قبل واحتلت مكانة في قلبه كصديق قديم ، لكنه كان يعي ايضا ان نسخة Galland تلك حملت

بعض السمات التي جعلتها محط شغف الجمهور والكتاب والشعراء الاتباعيين على حد سواء .وهكذا، فعندما ظهرت ترجمة ادوارد وليم لين في العقد الرابع من العصر الجديد حاملة الهوامش والاضافات والتفسيرات ومتخلية عن كل ماهو غريب ومفرط في الوصف ، وساعية لبلوغ بعض من الاسلوب (الاتباعي) العربي بعيدا عن النكهة الشعبية الدارجة ، كان (هانت) يحكي بلسان عديدين وجدوا في الليالي الجديدة التي جاءهم بها lane شيئا غريبا عليهم، يهدد (قصور الهواء التي شيدوها من قبل في ساحة شهرزاد غير المسيجة كما تركها لهم

ولعل هانت كان مستعدا للمجاملة والاحتفاظ برايه في الترجمة الجديدة التي انجزها lane لولا ان الاخير عرض بـ Galland ، وبابتعاده عن الاصل ، وهكذا ، رأى (هانت) كغيره من الابداعيين ان عليه ان يتبنى تلك النسخة العزيزة عليه والقريبة الى قلبه . فكتب قائلا :

ان غالان لا يجاريه (اي Lane) في المستلزمات اعلاه (الموسوعية والدقة) كما انه حرف آلاف الاشياء في ترجمته تحريفا لا يمت بصلة الى العربية).

ولكن هل يعني ذلك ان (هانت) مستعد للتخلي Galland لكي لا يتشوش ذهن قارئه ، اشار هانت الى ان مرد تفضيله للترجمة الاولى من الليالي

يرجع الى حقيقة ان Galland هو الاول الذي قاد (الابداعيين) الى عالم الرومانس والاحلام والطفولة السعيدة : « انه هو الذي فتح لاول مرة مصدر الحبور النفيس هذا لاوربا » . واضاف ايضا : « انه هو الذي قاد بذوقه وحماسته ذوق وحماسة الاخرين ، وبدونه ربما كان لين نفسه غير معد في النهاية لكي يستدرج فيتحفنا بطبعته الاكثر دقة ـ ـ NT ، ص ١١٠-١١١ » .

وقد ترجع اسباب هذا الافراط العاطفي جزئيا الى حقيقة ان نسخة كلاند هي الاولى التي أثرت في (الخيال الرومانسي) ، وهي من ثم وثيقة العلاقة بالانطباعات القديمة الاولى والتصورات الطفولية والشابة[٤٠] ، لكن هذا لا يعني بالتأكيد غياب اسباب اخرى جعلت (هانت) يثمن غالان هذا التثمين .

ذلك لان طبيعة (ترجمة) غالان في بساطة اسلوبها ومفرداتها وخلوها من تلك « الخصائص » العربية التي اكدها lane ، جعلت منها ترجمة مستساغة من قبل القارىء الاعتيادي The common (في تمييزه عن غيره من ذوي الاختصاص) والناقد الابداعي . وهكذا ، يكتب هانت موضحا بهذا الصدد (NT ص ١١١) :

انه كلاند ـ وفي لحظة اندفاع سعيد ـ الذي جعل كل واحد ميالا الى الاعتزاز بالليالي العربية ، ومرد ذلك الاعتزاز في الغالب تكييفه لاسلوبه بحيث يوافق الذوق السائد ونبرة المحادثة الدارجة ، وهذه هي السمة ـ سمة قلة معرفته بالطباع العربية مقارنة بلين ـ التي راى فيها الاخير لاشيء غير التحريف والاساءة .

ولم يكن هانت وحده متمسكا بهذا الرأي . اذ ذهب اخرون بعده الى استنتاجات مماثلة . وكما يرى ستانلي لين بول وسي . هـ . توي ان غالان بقليل من تأكيدة على خصائص الاصل وتركيزه واهتمامه الاكثر بخيط السرد القصصي ـ ـ قدم الى جمهور القراء صورة لشرق مثير مغر اثبت كونه فاتنا لقراء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على حد سواء[٤١] .

واذا كان قراء القرن الثامن عشر ـ ـ وبحكم قلة توفرهم على الحياة والاداب الشرقية ـ ـ قد اعتقدوا خطأ ان الليالي تطرح صورة فعلية وصادقة للحياة والطباع الشرقية ، فان (الرومانسيين) في مطلع القرن الجديد كانوا متلهفين للابقاء على هذا

(الوهم) . اي ان طبيعة الذهن (الرومانسي) التصوري تميل بلهفة الى كل ما هو بعيد ، قصي، بدون حدود ، يتيح للخيال ان يسبح فيه ، وان يتيه في الوانه واحداثه دون حرج او لوم . واذا كان الرومانسيون قد وجدوا في الحكايات وضعا لقبب زرق ، وقصور فيها نساء محجبات وعبيد خصي ومرايا سحرية ، وخواتم وطلاسم ، وهوام (من هامة) و (وسائل) بنائية اخرى توجد الانفعالات القوية وتثير الشوق والرغبة والاحاسيس ، فانهم كان لابد ان يثاروا ويسحروا بما يدغدغ دون ان يستلب ويريح دون ان يتسلط .

ولكن اي شرق هذا الذي يشتاق له (الرومانسيون)؟ ان غالان منحهم بعضا من هذا الشرق ، كما اشير من قبل ، لان نسخته من الليالي تفتح مثل هذه الافاق، وتستدعي المزيد من التصور : فغياب الحدود فيها وقلة التركيز على المواصفات الخاصة لعادات واخلاق الشعوب الشرقية منح الذهن الرومانسي فرصة ذهبية لاعادة تشكيل (مشرقة) : وهكذا ، كان (شرق) الابداعيين — كما يسمون — اسقاطا لرغباتهم، لكنه اسقاط اتخذ مواصفاته وشكله من خلال تلامس رقيق وفاتن مع صورة الشرق (الغامضة) و (المنظرانية) في حكايات شهرزاد . اي ان هذا الشرق هو بقعة تشبه الحلم ، جو واهن يبعث الوهن ، فيه تتوفر الموسيقى ويسود الحب الشهواني ، ومنه واليه تتوزع طرقات ترش بماء الورد ، وفيه تقوم قصور مزخرفة بالزمرد والعقيق واللؤلؤ .

كان الذهن الرومانسي في مرحلة التمرد تلك ذهنا متجردا من القيود ، باحثا عن الحرية في كل شيء، وهو ايضا الذهن البشري الغرائزي الذي يبغي الخلاص من القيم والمسلمات الدارجة . وكان لابد ان يمتلأ بتلك الرغبة البشرية الدائمة في الحب والقوة : فلكيف يستقبل حكايات تناجي هذه الرغبة وتذكيها ؟ وفي الواقع كانت هذه هي الصورة نفسها التي اعاد تركيبها (توماس مور) في قصيدته Lalla Rookh التي سبق ذكرها ، وهذا ايضا هو سر رواج القصيدة الكبير الذي جعل مور قادرا على فرض شروط صعبة على ناشريه ، وهي شروط درت عليه مالا وفيرا انذاك . ولم يكن ناصحه اقل منه حظا . ذاعت **(حكايات) بايرون التركية ، وهي قصائد تصور الشرق أيضا كأرض للمغامرات والمخاطرات المغرية والمخاتلة ، وموطن للانفعالات القوية والقسوة التي لاتلين . وقديختلف دي كونسي عنهما**

لكنه لم يكن بعيدا عن الدائرة او النسيج المسحورين. فموقفه المتردد ، والمتعصب لم يمنعه من الوقوع في هذه الدائرة ، ولاسيما انه كان يتعاطى المخدرات انذاك ، فتحت تاثير الاخيرة فكانت قراءاته من الليالي بتاثير تلك المخدرات تتداخل في نسيج تصوراته واخيلته ، حتى كانت الليالي تطرح امامه في تلك الحالات صورة الارض يقطنها الدرويش المتسولون والاسكافيون والسحرة وشتى الطيور والمخلوقات ، كلها تحدق فيه ، تنعب ، تنعق ، تهذر ، تكشر وتسخر منه[٤٢] .

لكن كيتس Keats **كان شيئا اخر . فبتلك القدرة على اتركيز قراءاته ، و (تقطير) الالوان والصور ، كان كيتس يمزج مع مطالعاته في الادب الكلاسي (لاسيما اليوناني القديم) سحر شهرزاد ومعلوماتها الغزيرة ليخلق عوالمه ومواطن اشهر قصائده . فمن خلال معرفة وثيقة برائعة فيلاند** wieland **المسماة** oberon **المتاثرة كثيرا بالليالي كان كيتس يوحد رموزه وافكاره مع اوصاف ومقومات مسرحية ماخوذة من الحكايات العربية . وهكذا ، كانت التقنية والمكونات الشرقية في الكتابة والمعلومات الاخرى عن الحياة هنا تمتزج باساطير الاقدمين من لاتين ويونان في نسيج قصائد ذائعة ك** St-Agnes **و و (القلنسوة والنوافيس** cap and Bells **[٤٣] .**

وعند محاولة التمييز بين (الاتباعيين الجدد) والابداعيين ، او بين الكلاسيين والرومانسيين ، لابد من القول اذن ان الإتجاه الكلاسي و (الشمولي) — كما يسمى فلسفيا — لعصر التنور (اي القرن الثامن عشر) كان نحو العام والنموذجي في الطبيعة البشرية . اما الخيال الرومانسي المتمرد فقد كان يتمتع بالسمات الخاصة والطارئة التي كان كتاب القرن الثامن عشر يهملونها او يبعدونها من كتاباتهم (الشرقية المزيفة) ، كما درج المؤرخون على تسمية (تقليدهم) للكتابة الشرقية . واذا كان الخيال الرومانسي تجذله الاوصاف الملونة الباهرة للطباع المنزلية ومشاهد الحب او الشهوة الداعرة ، وتمتعه قصص اللقاءات بين الاحبة في اراض بعيدة ، فانه كان مهيئا أصلا لاعادة بناء وتأسيس مشرق وهمي واذا كانت هذه الصورة الرومانسية للشرق قد اعتمدت بشكل طارىء على قصص المغامرة في ليالي شهرزاد ، فانها لم تكن لتوجد لولا بعض المسببات

الكامنة في ذهنية ذلك الجيل . وحتى ان لم تكن الحكايات موجودة ، فان هذا الذهن كان لابد ان يسعى لتأسيس ارض خيال تتيح له حرية الحركة والتحرر من القيود التي اثارت روح تمرده . وهكذا ، كانت صورة الشرق المذكورة ، كما يقول مكسيم رودنسون، تنطلق كثيرا من « تلك الشهوانية المضببة ،والماسوكية والسادية غير الواعية للبورجوازية الغربية المسالمة »(٤٤) .

واذا كان بأمكان الباحث انذاك ان يفيد من كتب الاسفار العديدة التي تجاوزت العقليات المتأثرة حينئذ بالانطباعات السائدة عن الشرق لكي يكون فكرة عادلة عن الشرق ، فان الرومانسيين ـ كما اشير من قبل ـ سعوا في النصف الاول من القرن للابقاء على (صورة مخادعة) لارض احلام استمرت تغويهم في كتاباتهم، مانحة اياهم الراحة والسعادة ، على الرغم من وعيهم في بعض الاحيان بحقيقة كونها وهما لاغير !! وحتى في امريكا لم يكن الرومانسيون يختلفون عن رفاقهم الانكليز : فالذهن الرومانسي ينشد اسقاطاته في القراءة . وهكذا ، عندما التقى واشنطن ايرفنغ washington بالوزير التركي في برشلونة لم يسعد بمرأى الوزير الذي كان يرتدي لباسا اعتياديا كغيره من البشر . فكتب في الخامس من تموز عام ١٨٤٤ الى اخته السيدة بارس قائلا :

اني اعترف انه كان بودي ان اراه يرتدي حلة الشرق البهية ، واني لاسف ان هذه الحلة التي حببتها الي ليالي السمر العربية ، ـ بهجة الطفولة تلك ـ تختفي سريعا امام الطغيان الرتيب والمطرد للازياء الفرنسية والانكليزية(٤٥) .

وقبله بعشر سنوات (تشرين اول ، ١٨٤٣) كان (لي هانت) يحيي بارتياح هذه الرؤية (شبه الرومانسية) للشرق ، وهي رؤية زودت (الخيال) بسماوات شعرية جديدة :

مرحبا ايها الشرق الرائع ! مرحبا يا ارض الصباح الملون ! مرحبا يا بلاد العرب ويا بلاد فارس! ـ ـ ولكن ليست البلاد العربية ... التي تهم الجغرافي ... بل تلك التي في الكتب* ، تلك الاخرى حيث الشرق الفعلي ... شرق الشعراء ، اراضي الطفولة المسحورة ، وذكرى الكبار التي لا تزول(٤٦) .

وفي مقالة لمجلة london and westminster (١٨٣٩) اوضح هانت بلهجة اقل طربا وجذلا السمات التي تميز هذه الرؤية التصورية للشرق عن تلك الموجودة في بطون كتب الرحلات الجادة او في ترجمة لليالي ، وهي ترجمة معززة كثيرا بالهوامش والشروحات . فشأن (الرومانسيين) الاخرين رأى (هانت) ان نسخة كلاند تؤسس وتبقي تلك الصورة الاخاذة للشرق :

« ان الاكثر قيمة في الليالي العربية هو ليس مايهم العرب بوصفهم عربا ، بل ما يهم الجميع من رجال ونساء واطفال ـ ـ بوصفهم محبي المدهشة ، ومحبي الرؤى والنعيم والجمال والسلطان والابهة والمعنى الذي لا ينضب من التنوع والتقلب ـ ص ١١١ » .

وقبل ان نحكم على طبيعة انطباعات هانت ، لابد من التريث لحين معرفة الاتجاه الرئيس لجدله حول ابقاء كلاند لـ (وحفاظه على) « مشرق الشعراء»، ففي خاتمته لتلك المقالة قدم هانت تحليله لمصادر السحر في الليالي العربية . ومجرد تكرار الاسماء الرقيقة ، والحس الدائم بالمغامرة وتقلب الحظ ، وغياب الوعظ العلني ، وافواج الفتيات الرقيقات غير الراضخات ، وقرب عالم الخوارق من عالم البشر، وسيادة الجن الذي لا يموت . وغزارة الحياة وثرائها وبهائها ، كل هذه امور تضرب على اوتار (الخيال الرومانسي) الرقيق ، وهي كلها تناجي وتدغدغ عواطف وانفعالات وطموحات تشكل الذهن الرومانسي في مرحلة الاتداد الدائمة تلك على النمطية والتزمت والمحدودية والقولبة في الحياة الثقافية والاجتماعية* .

ويمكن للدارس ان يعترض على هذا التخريج بشأن موقف (هانت) ، مشيرا الى ان الربط بين تفضيلة لنسخة كلاند ، ومشرق الشعراء لهذا السبب، وبين طبيعة الذهن الرومانسي مقحمة : معتمدا في اعتراضه على حقيقة ان المقالة كتبت اثر ظهور ترجمة ادوارد وليم لين المعززة بالشواهد والخالية من (المبالغات) . اي ان الترجمة الاخيرة اثارت عنده مفاضلات معينة ليست مرتبطة بالضرورة بدوافع (الرؤية الرومانسية) في تمييزها من النمطية الاتباعية (او الكلاسيكية الجديدة التي استمرت تيارا عافتا طيلة العصر الجديد .

ولكن في عام ١٨٣٤ وعندما كانت نسخة كلاند تختال فريدة دون منازع بين جمهور القراء كان هانت قد بلغ استنتاجات مماثلة بشأن المفاتن الاخاذة لعالم قلق ملون يبعث على الحذر ويتحدى التقاليد

(الكلاسية الجديدة) ، مسهما في تهيئة المسرح للاستقبال الرومانسي . يقول هانت :

تعد الليالي العربية بالنسبة لنا واحدة من اجمل الكتب في العالم : لا لسبب ان فيها المتعة وحدها ، ولكن لان الالم فيها يمتلك فرص تغيروتقلب لانهاية لها ، ولان المتعة في متناول كل من لديه الجسد والروح والخيال . فالشخص الفقير ينام في مدخل باب مع حبيبته وهو اغنى من الملك . والسلطان يطاح بعرشه غدا ، لكنه قد يحصل على عرش افضل في يوم اخر . والمعوز يلمس خاتما فتكون في خدمته الارواح ، هنا انت تمتطي الهواء ، وانت أثرى في عزلتك . تتمنى ان يبادلك اخر الحب ، وسرعان ما تحتضنك جنة عدن بين ذراعيها . انت تمتلك هذا العالم ، كما تمتلك عالما اخر في ذات الوقت . فنساء الجن في ضوء قمرك . وهنا لكل من الامل والخيال فرصة .... هنا الفعل البطولي ، والانفعال العاطفي ايضا : الناس يمكن ان يعانوا ، كما يمكن ان يتمتعوا من اجل الحب . هنا يوجد الجلد والشجاعة والترف وحب الذات ، وفكاهة مسلية كفكاهة موليير ، وماساة ، وطباع شرقية ، هنا ايضا يوجد العجيب في صلب العادي ، وشبيه الاشياء المعتادة في المتسولين المدهشين والقضاة واللصوص والقصور المسحورة ، والصور المتلئة باللون والاجواخ . هنا دفء الاحاسيس .... وتحذيرات الى الاغنياء ، وانسانيته للاكثر سعادة ، وامل للتعيس[47] .

وبكلمة اخرى ، فان صورة (مشرق الشعراء) هذه كما تبينها الذهن الرومانسي في الليالي العربية ، وفي نسخة كلاند بشكل خاص هي التي حفزت هذا الذهن وبعثت فيه الحذر ، مثيرة عنده في الوقت ذاته شوقا لبقاع مثالية من الحرية والتوق والعفوية والانفعالات الحادة والمغامرات والفرص والايمان والمجد .

ولكن ، لابد من ايضاح اخر بشأن هذه القضية: فمجرد حديثنا عن (عموميات) من هذا النوع لايعنى تجاوزنا لـ (خصوصية) ذهن دون غيره من بين الرومانسيين انفسهم . فالمواصفات العامة لا تلغي السمات الخاصة . اي ان (مناجاة) الامزجة والدوافع التي اختصرها (هانت) بدقة على اساس انها تكون سر فتنة الحكايات الطاغية التي امتلكت الخيال الرومانسي لا يمكن ان تؤخذ بمعزل عن الاهتمامات والميول الشخصية لكل كاتب .

وبكلمة اخرى ، فأن رواج الحكايات بين الجمهور يعني وجود محيط اجتماعي ـ ثقافي مناسب ، تتوفر فيه مواصفات التجاوب . واذا كان هذا الظرف يولد اتجاها رئيسا او بارزا في الثقافة ، فان (الرومانسية) كانت هذا الوليد . لكن هذا الوليد جاء ارتدادا على شيء قائم ، اي على نمطية العادات والتقاليد الاجتماعية ، وما يجاريها ثقافيا من (تقاليد)واحكام مقبولة . ولان الرومانسية كذلك ، فانها لا تؤمن بالتنميط : اي ان سمة الرومانسية فردانية ، يمثل فيها كل كاتب رومانسي حالة خاصة ، تتوحد في مواصفاتها العامة فقط مع التيارات الرئيسة للحركة الرومانسية .

وهكذا ، فعند الشروع بملاحظة تجاوبات كل كاتب أو شاعر رومانسي مع الليالي لابد من الاعتراف بهذا التنوع وبهذه الخصوصية ضمن الخطوط العامة التي سبق ان نبه اليها (هانت) ، وتطبيقا لذلك ، نرى ان اعجاب كوليرج coleridge الكبير بـ (الكون العضوي) المطروح في الحكايات العربية ـ اي ذلك (الكون) الذي تتداخل فيه المسببات بالنتائج والخارق بالدارج ، بما هو فوق الطبيعي في توحد لا ينفصم ـ هذا الاعجاب لا يمكن ان يدرس بمعزل عن رؤية كوليرج (المتسامية) والتي لا ترى في الخبرة البشرية دالة او قائدة للحقيقة Transcendental[48] . كما ان معرفتنا بطبيعة شخصية (تنسون) في سنوات تكونه الشعري تتيح لنا تفسير انشداده لليالي واستذكاراته منها . فهو في تلك الاثناء لم يحسم بعد موقفه ازاء الفن والحياة ، وبقيت نزعته (جمالية) بحتة ، فيهما يمتزج الفن بالذات بمعزل عن الخارج . وهكذا قادته نزعته (الجمالية) الى استذكار حكايات بتفاصيلها فيها تنطرح صور (عوالم فن) realms of art كتلك التي استحضرها yeats من بعده في (ابحار الى القسطنطينة) حيث تصبح هذه تعبيرا عن الارض المنشودة التي يبغيها الفنان فيه .

ولو لم يكن Thomson في ذلك المزاج الحزين والمأساوي لما ذهب في قصائده الى مدينة زبيدة المصعوقة ، حيث يعيش شاب وسيم وحيدا يسبح ويمجد باسم الله بين مشاهد جمال ذاو واقفار مريع . كما لم يكن شيئا غريبا حتى بالنسبة لاكثر الكتاب الفكتوريين حنكة ودفعة ان يستذكروا بولع وحنين طاغيين ايام طفولتهم ، بحيث يتيح لهم الاستذكار استحضار ذلك الافتتان الاول بالليالي : كل ذلك كهرب مؤقت من حياة كثيرة التعقيد.

لكني هنا لست معنيا بشكل رئيس بتحليل تأثيرات القراءات هذه ، لاسيما التأثيرات الفاعلة في التأسيس الفني ، كما اني لست معنيا بمتابعة اصداء ذلك في انسجة الفعل الابداعي ، وهمي فقط في ان اكون قادرا على عدم تجاوز مثل هذه التداخلات عندما تشتبك مع اشكال التجاوب النقدي او تختلط به .

ذلك ان الوسيلة الوحيدة – في رايي – لبلوغ تقدير عادل لمكانة الف ليلة وليلة في الثقافة الانكليزية تأتي من خلال متابعة دقيقة للحالات التي هي اكثر تمثيلا للاتجاهات البارزة ثقافيا واعمق تمثلا للقراءات والاستذكارات في عوالم الحكايات . والمقصود ب (مكانة الف ليلة وليلة في الثقافة الانكليزية) ليس مقصورا على تزويدها الذهن الرومانسي ب (الدوافع) والالوان لتعميق ميوله نحو اللا محدود والغامض والبعيد والجميل وغير المتاتي ، كما انه ليس مقصورا على تعميقها لهذه الهواجس الرومانسية . ان هذه المكانة يمكن ان تتوضح ايضا في ذلك الرفد الذي زودت به الحكايات مثقفي العصر ، متيحة لهم النماذج والمقارنات والصور التي كونت جميعها ومن خلال تكررها – متنوعة او متماثلة – ذلك (العنصر الدخيل او المجلوب) – لكن العنصر المغري ايضا – في الادب الانكليزي .

ولكن كيف السبيل الى تفحص القراءات التي هي اكثر (علاقة) وقربا ، وكيف السبيل الى دراسة تأثيراتها اللاحقة على الكتابة الابداعية ؟ ان شيئا من منطقية الجدل يبدو ضرورة هنا . لقد تبين لنا منذ حين ان هذه القراءات اثرت كثيرا في (سنوات التكوين) أو التأسيس في حياة اغلب الكتاب ، وامتزجت مع اخيلتهم ورؤاهم الاولى ، بما يجعل من هذه جميعا متعلقة بعضها ببعضها الاخر ، ومتداخلة في التيارات والاجواء الثقافية المحيطة . ويكون من المجدي بعد ذلك ان يتبع الواحد منا سلما مضمونيا متدرجا بدل التسلسل التاريخي ، معتمدا التعبيرات الذاتية عن الشغف بالحكايات أول الامر . وهذا الافتراض قد يقود الى اكتشاف انماط هذا الشغف: كالتلاشي الذاتي في اجواء الحكايات او التمثل المتكامل لافرادها او حتى التمثل الجزئي لهؤلاء كما يحصل عادة عندما يستغرق الذهن الادبي في عوالم قراءاته المفضلة . ومن هذا المنهج ان يكون اكثر وفاء للرومانسيين الذين عرفوا بالاستغراقات المتعلقة تعلقا شديدا بقراءاتهم من الليالي . كما ان من شأن هذا ان يمهد الى امر ثان في هذا الفصل ، هو متابعة طرائق (الافادة الابداعية الخلاقة) من تقنية شهرزاد في اعادة بناء عوالم ذاتية جديدة ، بعضها (ابراج فنية) كالتي ميزت مسيرة وايلد وييتس لبعض الوقت

ان القراءة (الرومانسية) لحكايات شهرزاد تتضمن استسلاما لفن السرد القصصي كذلك الذي ابقى السلطان شهريار معقود اللسان ، حيث ان هذا الفن يغري ويفتن ويفرر ، ويأخذ من ثم بعض المواصفات الشعائرية عندما يحول دون اقدام الملوك العتاة على مشاريع القتل او البطش ؛ كما يحول دون تنفيذ الجن أو المسوخ مشاريعهم الشريرة .وفي تمييز هذه القراءة عن (القراءة النقدية) تعد هذه فعلا استغراقيا تاما في عالم الاحلام والرغبات . وخير من وصف هذا الاستغراق هو محرر مجلة spectator في الخامس والعشرين من تشرين الثاني لعام ١٨٨٢ (العدد ٥٥ ، ص ١٥١٣) ، قائلا في تبيان بعض سمات طبيعة (القراءة الرومانسية) :

في الليالي العربية ، بل فيها وحدها دون الكتب المطبوعة الاخرى ، يمكن للكبار ان يحصلوا على المتعة ذاتها التي يحصل عليها الصغار من السرد القصصي ، تلك هي متعة الاستماع الى قصص تثير دون استدعاء للتفكير . او للتامل او للنقد

فحيث تخلو هذه الحكايات من الوعظ الاخلاقي العلني ، تكون خالصة في تحقيق الاستمتاع . وعند القراءة ، كما تمضي المجلة ذاتها ، « نترك طلقاء ،دون تأنيب ، في عالم من العجائب والمباهج ، حيث ملوك عظماء وقصور ذهبية ونسوة جميلات وجن اصدقاء أو خصوم . حيث يحصل كل شيء دون حساب او توقع ، لكنه يحدث . كما يجب ان يكون » . ويستنتج كاتب المقالة ، ان « قوة الليالي . هي قوة الرومانسي في شكله البدائي ، ومن ثم فان الحكايات تسحر الكبار – اولئك الذين يمكن ان يسحروا – كما تسحر قصص الخرافة الصغار ، او في الاقل أولئك الذين يمكن ان يسحروا ، وذلك بان تتجاوب باستمرار مع ميلهم الذي لا يشبع للتنعم بالمعجزات والاعاجيب » .

لكن هذا التحليل ليس متكاملا . فهو قد يفسر تذوق القارىء الاعتيادي للرومانس ، لكنه يقصر كثيرا **للتفكير ، او للتأمل او للنقد .**

في معالجة افتنان الكتاب الرومانسيين وانشداههم بالحكايات ، اذ بدل ان تكون قراءاتهم مجرد « ميل لايشبع للتنعم بالمعجزات والاعاجيب » فانها في جوهرها

تأسيس او استهلاك شعائري جمالي في دائرة مسحورة . اي انه دخول في حلقة لها شعائرها وابتهالاتها . بما يعني التسليم العضوي بضرورة « الايقاف الارادي للشك » وذلك هو الذي - كما يقول كوليرج في (الفصل ١٤) - يكون « الايمان الشعري » فهكذا: كان John Michel في صغره « يلهو » في هذه العوالم وكأنه « في عالم جديد من الاحلام البهية » ، في حين ان (لي هانت) واخرين شعروا بتعلق دائم بـ «مركز معجزات » شهرزاد ، والتي احتفل بها Henley

في نهاية القرن بحماسة(٤٩) لكن اعجاب هانت التام بالحكايات يمكن ان يمثل موقف الرومانسيين الاوائل - اي كوليرج ووردزورث وكيتس ... الخ - والذين فتحت امامهم الليالي مجالات جديدة للايمان والخرافة والجمال والمغامرة والفن والحب . وهكذا ، كتب هانت في London Journal قائلا :

كلما تبصر الليالي العربية ، يسلطن ضوء على افكارنا ، وكأنهن طلسمان ترصعه الجواهر ، ونتوهم ان علينا ان نفتح الكتاب لتنتشر امامنا علبة المجوهرات، وتحيطنا بعزلة في حديقة(٥٠) .

وهذا هو عالم تحقيق الرغبات والخيال نفسه الذي اثر تأثيرا بالغا على الكاردينال نيومان Newman في صغره ، حتى انه كتب في سيرته الذاتية انه «اعتاد ان يتمنى ان تكون الحكايات العربية صادقة » . هذا التربوي والمربي والناثر المبدع ورجل الدين الذي اثار اكبر زوبعة في المؤسسة الكنسية في انكلترا في النصف الاول من القرن وهو يتخلى عن (البروتستانية) ليكون داعية كاثوليكيا ، كان في صغره يستغرق في القراءة لدرجة التماثل ، بحيث يتصور نفسه واحدا من شخوص الليالي ، وكان ان انشده خياله بـ « مؤثرات خفية وقوى سحرية وطلاسم » حتى قال انه « اعتقد ان الحياة قد تكون حلما ، وانا ملك، وهذا العالم ما هو غير خداع »(٥١) . ولا يخفى على الدارس ان مثل هذا التأثر البليغ يعني ان الليالي قد عزفت على اوتار في شخصية نيومان ، كما انها حفزت اخرى في كيانه ، فجعلته اكثر ميلا للتأمل في الخوارق والمعجزات بما يملي عليه في سنوات نضجة ان يشكك في تلك البراقع الدنيوية التي تسربلت بها المؤسسات الكنسية : فكان ان دعا للعودة الى الاصول ، حيث تناجي الذات قوى خفية لا قبل للتنميط المؤسسي والدنيوي باستيعابها .

وهذا الاعتياد على الروحاني واللادنيوي يمكن متابعته عند كوليرج كذلك ، ولا سيما ان عزلته المبكرة وشغفه الشديد بالحكايات شددا من ميله للاستغراق في الاحلام . يقول :

ان ذهني معتاد على ما هو شاسع فسيح ولم اعد احاسيسي مطلقا معايير لبلوغ اليقين . لقد رتبت كافة معتقداتي بمفاهيمي ومداركي ، وليس ببصري(٥٢) .

وكلما كان يبصر نسخته من الليالي العربية كان يشعر « مزيجا عجيبا من الذعر الغامض والرغبة الشديدة » ، وهو شعور لم يفارقه طيلة حياته . وفي مناسبات عديدة ، اشار الى هذا الانشداد الهياب بالحكايات ، حيث « كانت واحدة منها - حكاية الرجل الذي اجبر على البحث عن عذراء - قد فعلت تأثيرها العميق في - كنت قد قرأتها في المساء وامي منهمكة بترقيع الجوارب - حتى اخذت الاشباح تداهمني كلما كنت في الظلام » . كما انه يخصنا في مجال اخر بهذا الاعتراف : « اني اتذكر بوضوح الشوق المذعور والقلق والذي يصاحبني وانا ارقب النافذة التي تخلد فيها الكتب . وكلما تشرق الشمس عليها ، كنت امسكها ، واحملها حيث الحائط ، فأتشمس وأقرأ »(٥٣) .

وكان كوليرج نفسه قد اكد ان الكتاب الهب خياله ، واثار حسه (بالتصديق الارادي) والعجب واملى على العادي والدنيوي في محيطه هالة مما هو خارق(٥٤) وكان واضحا ان نوعية الكتاب القريبة الى الاحلام ، بما هو خارق واختفاء الحدود الفاصلة بين (الطبيعي) و (الخارق) ، هي التي جذبت انتباه كوليرج ، ناقلة اياه الى بقاع غير محدودة الافاق . وهكذا يقول كوليرج متميز نفسه قارئا شغوفا لليالي عن اولئك المتجلدين الذين لم تثر فيهم الحكايات الحسن بالعجب :

اني لا اعرف غير شخصين لديهما الذوق والشعور لم يكن بمستطاعهما معرفة سر سروري بحكايات الليالي العربية . لكنهما ايضا الوحيدان حسب علمي اللذان قلما يتذكران انهما حلما البتة(٥٥) .

ومثل هذا الشغف الاستغراقي التام في عوالم الحكايات والتسليم امام سماتها المعزية الشبيهة بالاحلام صارا واضحين في احلام كوليرج ذاته ، ذلك لانه حسب اعترافه حلم مرة بانه طورد من قبل احدى

الشخوص النسوة في الليالي العربية ، امراة مهلكة تمنح الطريدة عاطفة كريهة وقبلات مميتة بدل عطايا هارون الرشيد(٥٦) .

وما دمنا بصدد فرز هذه (القراءات) واثارها عن غيرها ، فان وليم بكفورد William Beckford

يستحق ان يعقب كوليرج ، على الرغم من انه اسبق تاريخيا من كوليرج في لقائه بالحكايات وتمثله لاجوائها. وبرغم ان بكفورد لم يبلغ ذلك الغوص الذاتي في عوالم شهرزاد الذي بلغه كوليرج ، لكن قراءاته فيها تشير الى وقوع مشابه في شبكة السحر والتعاويذ والرقى. **لكن** شيئا بارزا يفرق بين الاثنين ، ويميز توجهاتهما في الحياة ، كما انه في الوقت ذاته يؤشر ما ذهبت اليه هذه الدراسة من ان تفرد الكاتب الرومانسي تملي تعاملا منفردا وخاصا مع الحكايات ، فاذا كان ذهن كوليرج متجها نحو (الفسيح) ومأخوذا باللامحدود، فأن قراءات بكفورد وطدت من ذوقه للمجلوب وشددته. كما انها ركزت من ولعه المتطرف والشاذ

بالتجربة الحسية (او الجسدية) وحفزت تخلفاته في (شرق) ذاتي خاص به ، سداه ولحمته الشهوانية والبهاء والعواطف الحادة والجمال الاخاذ والمخدر . كما ان هذه الصورة نفسها التي طرحها بكفورد في روايته (الواثق) في العقود الاخيرة من القرن الثامن عشر ، ملونة برغبات بكفورد الشخصية التي كانت مثار ارتياح واطراء بايرون ، باعثة الحذر في الذهن الرومانسي عامة انذاك(٥٧) ! .

لكننا في مجال هذا الفصل معنيون بطبيعة قراءة بكفورد فحسب ، ذلك لانه يعتبر راسا مؤثرا في تطوير الميل للمجلوب والغريب ، معززا التفسير التصوري (غير الواقعي) للشرق الذي طغى في كتابات الرومانسيين .

فأبان المرحلة التي كان بكفورد مجبرا فيها على ان يحيا عزلة اجتماعية بسبب رفض امة ائتمان المؤسسات المدرسية ، وعندما كانت تحت امرته كافة الاشياء التي تستطيع الثروة الكبيرة ان تبتاعها ، صادف الشاب الصغير نسخة من الف ليلة وليلة . ويؤكد كاتبوا سيرة حياته تأثير الحكايات الهائل في الصغير الذي كان يتابعها بشغف وحبور . وحسب ما يقول احدهم (لوي ميلفل) .

« كان الاثر الذي تركته « أي الحكايات » فيه قويا جدا لدرجة لورد « عراب بكفورد » اوصى « معلمه » بضرورة ان يبعد الكتاب عنه » .

ولكن ــ كما يوضح ميلفل لاحقا ــ **« الحذر متاخرا تماما .... حيث امتلكت الحكايات الشرقية ذلك القارىء السريع التأثر لدرجة انه لم يعد قادرا على نسيانها . لقد اوقدت ذهنه الشاب واسرت خياله . ولم يضعف نفوذها وسلطانها عليه طوال حياته »(٥٨) .**

ففي مراحل حياته الاولى كان الصغير قد نما ميلا متطرفا لهذه الحكايات التي زودته بعالم قريب للاحلام ، مثير وبهي الى ابعد الحدود ، حتى تصور انه العالم الحقيقي الذي يبهت امامه عالم محيطه . وهكذا كتب في مرحلة لاحقة : « سأعزل نفسي **عن العالم ان كان هذا بالامكان ، متحدثا لساعات معك يا مسرور ويا نور النهر « مشيرا الى حكايته المسماة القصة الطويلة ، المؤلفة عام ١٧٧٧ » . اني مصر على الاستمتاع باحلامي وتهيؤاتي وكل غرابتي مهما بدت هذه مضنكة ومضجرة وغير متوافقة مع المنغمسين في الدنيا المحيطين بي »(٥٩) .**

وكلما حذروه من مغبة الانهماك المتطرف والاستغراق في عالم الحكايات ، كلما تزايد تعلقه بعوالم الخلفاء والمتسولين والاسكافيين والجن والعفاريت التي تزخر بها الحكايات .

ولهذا السبب ، فأن تعلق بكفورد بالليالي ليس متماثلا مع مواقف الفكتوريين (الهروبية) . فهي خلاف موقف ديكنز من الحكايات او موقف وكيل خالقه اي مؤلفه منها ، كان شغف بكفورد بالحكايات عبارة عن تمثل كامل لبعض شخوصها ومشاركة عاطفية عميقة في مغامراتها المثيرة ، ولهذا لم يكن بلاط هارون الرشيد الفاتن مجلب انتباهه الرئيس ، ولم يكن وادي الجواهر وحده هو الذي بهره ، بل كان ذلك التجاوز السلطاني للحدود والقيود واصراره الشديد على الغوص في بطون المعرفة المحرمة ، حيث الغامض والممنوع ، ورغبته الحاسمة في دخول الغياهب والسراديب والممرات السرية والمحصنة ، وما يتبع ذلك من مسعى تحت وطأة القراءات والترف لتحدي القوى السرية او عقد تحالفات معها ومع السحرة والمشعوذين .

وفي الواقع ، يعجز القارىء عن تصور امر كهذا دون ان يلم بميوله السلطانية في شبابه ، ذلك لانه قلد الخلفاء والسلاطين الذين قرأ عنهم في حياته الخاصة . ولاحظ احد كتاب سيرته ، وهو (بويد

الكسندر) ان بكفورد كان « يتحدث بقناعة واضحة عن قوة الحكام الشرقيين المستبدين . وتبعية شعوبهم . وخدمهم » . وكان ان مارس دورا مشابها في قصره « ففرض طاعة مماثلة في فونتهل « قصره». وكان غضبه جامحا لا يكبح عندما يعارض او يثار . واصبح متشربا بفكرة انه سليل ملوك »(٦٠) .

وعلى غير شاكلة من جاء بعده من الكتاب ، لاسيما شارلوت برونتي التي كانت تميل الى تهذيب الغريب وجعله اكثر الفة وقربا ، كان بكفورد يضفي من نزعاته للتسلط والاستبداد على قراءاته . وهكذا، فعلى الرغم من رغبة كبار عائلته واقربائه فيتشجيعه لتطوير ميل للمشاركة في الحكومة والبرلمان ، كان بكفورد يرفض علانية اية مشاركات من هذا النوع ، مستمرا بدل ذلك في استغراقات ذاتية في (مشرق) من تصوراته . وكانت مملكته الوهمية هذه ، والتي كان يختال فيها سلطانا ، هي خلفية وموقع احداث قصصه الخيالية . كما ان قصره الذي بناه في Fonthill ينبغي ان ينظر اليه على انه تعبير عن رغبته في قصر هو في واقعه « انسحاب على طريقة علاءالدين من العالم » ، او قصر شرقي يصفه الناقد Paul Elmer More بانه يرمز الى ذلك التوق الرومانسي الجزع للعزلة :

كان الامر كما لو ان احدا في ذلك القرن الرصين قد امتلك السيطرة على مجموعة من الجن من الليالي العربية دافعا بهم لتشييد بناء سحري يأتيه بالبهجة(٦١) .

لم يكن (ابداعيو) القرن التاسع عشر مفتتنين تماما كبكفورد ، لكنهم وجدوا انفسهم واقعين فيشبكة السرد القصصي المتداخلة ، اذ توفرت لهم فيها اصداء لغرائزهم وهمومهم ورغباتهم ، فكان التداخل بين الصدى والهاجس واضحا في نتاجاتهم . ولم تكن مصادفة ان يفيد جيمز تومسن وكرستيناروزتي ومريدث Meredith من قصة (مدينة زبيدة المتحجرة) في قصائد تفيض بحس غالب بالخسارة والانحدار في ظروف غير مناسبة . فالكتاب الذي افرح وسحر كرستينا روزتي طوال حياتها لم يمدها بالمعلومات والتفصيلات الغزيرة التي كونت ذخيرة لقصائدها القصيرة الذائعة ك (سوق الغول) و (المولد) فحسب ، بل عزز لديها ذلك الاحساس بقصر الحياة وزوالها السريع وهو احساس تملكها طويلا(٦٢) . ففي حلم يقظة (رومانسي) ، تصورت كرستينا انها نقلت الى مدينة زبيدة المصعوقة ، حيث يسود الموت ويعم الخراب والدمار في مملكة كانت في يوم من الايامسعيدة متنعمة . واذا كانت كرستينا روزتي معنية في (المدينة الميتة) باعادة خلق رؤية للملكة الثرية التي عوقبت بسبب كبرياء اهاليها وغطرستهم وغرورهم ، كان Meredith ينموا نموا مختلفا في (المدينة النائمة) والتي اعتمدت قصة زبيدة ذاتها . فهو هنا معني بدور (القدر) ، وهو دور شغل التفكير الرومانسي وتملكه بسبب علاقته بموضوع تقلبات الازمان وما تعنيه من ذعر دائم وقلق متصل . فالذهنالرومانسي سمي كذلك لانه يتجاوز التسلسل المنطقي للاشياء بحثا عن الاسرار الغامضة التي لا يفسرها المنطق ولا يسبر عمقها العقل .

وكان الموضوع ذاته قد سحر جيمز تومسون في عام ١٨٥٧ ، فأضاف اليه حزنه الشخصي وعدم ارتياحه الحياتي في قصيدة اسماها (مصير المدينة المحتوم) . وفي هذه القصيدة تخيل تومسن بحارا وحيدا في ليلة عاصفة ، حتى دفعته الاقدار الى مدينة متحجرة تحول سكانها الى حجر وسط الثروات والبذخ والاموال الهائلة . لكن الذي يجعل الدارس مولعا بربط موضوعة تومسن هذه بقصيدة كرستينا روزتي حقيقة انه لم يرفض بعد المشيئة والقدرة الربانية ، وكان ان افاد من قصة مدينة زبيدة ليطرح ذلك الهاجس الرومانسي ، اي الرهبة من القدر ، والتواضع امام الباري ، والذي طرحته اكثر منحكاية في الف ليلة وليلة ، وكأنها — اي هذه الحكايات المنفردة — هي الاخرى محطات صغيرة داخل عالم واسع من البذخ والثروة والطمع الدنيوي . فاذا كانت أغلب الحكايات تحكي عن عروش وممالكومكاسب وخدم وحشم ، فان هذه هيمجرد اطاراتللقطاتانسانية وانفعالات وهواجس دقيقة كانت لها اصداؤها عند الرومانسيين الاوائل وتابعيهم في ذلك القرن .

ولكن كما اشير من قبل ، لم تكن الاصداءبمعزل عن (الهواجس) والاستغراقات والهموم الذاتية : فالفعل الرومانسي فعل منفرد في الغالب ، والتقلبات التي ابقت الذهن الرومانسي مشدودا قلقا مأزوما باستمرار كانت تحفر في داخل هذا الذهن فياتجاهات مختلفة ، وهكذا ، اذا كان (تومسن) مثلا قد افاد من قصة مدينة زبيدة لرسم صورة لتقلبات الاقدار من جهة ، وابتذال الطموح الدنيوي من جهة اخرى ، فانه في سنوات لاحقة تأزم كثيرا ، واصبح متشائما معروفا ، حتى جاءت قصيدته (مدينة الليل المرعب) تهجدات قلب تأكله التعاسة ويحاصره الحزنويعتصره الالم ، على الرغم من ان هذه القصيدة اعتمدت في اساسها القصة نفسها التي افاد منها في قصيدته

الاولى ، حيث الايمان بالاحسان الالهي هو الموضوع الاساس .

ولم تكن قصة مدينة زبيدة — وما توحي به من اشكالات للذهن الرومانسي — هي الوحيدة التي افادوا منها في منتصف القرن ، اذ جاءتهم شهرزاد بتنويع اخر حول الموضوع نفسه .. اعني موضوع القلق والخوف والانفصام الاجتماعي ، واذا كانت (هواجس) مطلع القرن اكثر تطلعا للحرية وشغفا بالخروج على الحواجز والقيود نحو ذلك الشاسع الفسيح — الذي سحر كوليرج وبكفورد، ودفع ببايرون الى السفر والترحال باحثا عن التجارب الضافرة — او جعل شيلي shelley ثائرا يتناطح مع المسلمات ، ونزع (بهانت) الى ان يتخذ مواقف ساخرة من الاسر الحاكمة تقوده الى السجن ، او مانحا كيتس ذلك الانشداد بين الروح والجسد الذي ضغط عليه حسا وروحا فمات شابا — فان منتصف القرن جاء بمعضلات جديدة : حيث نتائج التحول الصناعي واضحة في المدن ، والتي تحولت الى مصانع بشرية ، تكتظ بالكتل ، وتتقاطع فيها مختلف الهياكل والهموم اجسادا وافكارا ، وكان ان شعرت (الأرواح) المنشدة الى (ارض الرومانس) بتوتر جديد : هو الانفصام الاجتماعي ، أو الحس باللا ارتباط والتجانس، واصبحت الغربة الاجتماعية على اشدها حتى كثر بين شعراء العصر البحث عن (بقاع مثالية) توفر راحة البال والحبور والامل . ولم تكن شهرزاد جحودا ، كما انها من حيث مخزونها لم تكن عاقرا في مجال ما ، فكانت قصة بهرام Bharam

هي التي سحرت الذهن الرومانسي مجددا . وكان مترجموها قد اسموها « الرجل الذي لم يضحك ثانية » بعد ما ابعد عن ارض البركة والخير والفتيات المغريات .

واذا تذكرنا ان الذهن الرومانسي هو ذهن يتملكه ايضا حنين الى الماضي ، او الى كل ما يتصوره جميلا مغريا في يوم من الايام ، سواء كان ذلك المغري طفولة الكاتب او العصور الخوالي ، لعرفنا ان قصة «الرجل الذي لم يضحك ثانية » كانت تناجي روحا متوترة يزداد انشدادها الى ايام خلت كلما تعرضت الى ضيق وضغط ومصادرات اجتماعية وسياسية واخلاقية — ثقافية جديدة : وهكذا كانت قصة Bharam ذائعة طوال هذا القرن .وقصيدة تنسون Tennyson المسماة « المنفي بعيدا عن البصرة » عبارة عن (تنويع) شعري على موضوعة القصة ومثيلاتها(٦٣) ، وهي

موضوعة لم تغب عن بال الرومانسيين الاوائل ايضا . فهذا كيتس — على سبيل المثال — ما كان قد قرأ في هذه القصة الهوى الرومانسي الطامح المستمر لتجاوز حواجز الزمن لدخول تجربة شديدة ضخمة وابدية حسب ، بل وقرا فيها ايضا تجاوبا موضوع ذعره الرهيب من فقدان الحبيب وقرا فيها هاجسه ، الذي هو الهاجس الرومانسي ، ازاء ابدية الحب . وهكذا ، ففي رسالة في شهر تموز لعام ١٨١٩ موجهة الى حبيبه Fanny Brawne، اعاد كيتس سرد القصة ، مشددا على عنصر العذاب الرومانسي الذي يعقب لحظات الاشباع والتحقق . يقول :

كنت اقرا مؤخرا حكاية شرقية ذات مذاق جميل — انها حول مدينة رجالها حزانى . حل بهم هذا الامر للسبب الاتي :

ومضى يسرد الحكاية ، حيث كان الرجال واحدا بعد الاخر .

«يبلغون حدائق جنان حيث يلتقون بسيدة ساحرة تماما ، وفي اللحظة التي يريدونها في احضانهم تامرهم ان يغلقوا عيونهم ... اذ يفتحونها ثانية يجدون انفسهم منحدرين الى الارض في سلة سحرية » .

اي انها شبيه بسيدته القاسية القلب في قصيدته المعروفة ، فقد كانت سيدة الليالي الطلسمانية هذه تتخلى عن ضحاياها ، تاركة اياهم حزانى ، مكسوري الخاطر ، يعانون من عذاب اليم واسى عميق طيلة حياتهم ، جراء عجزهم عن الاتيان مجددا بلحظة التحقق الشديدة تلك لهذه التجربة الرؤيوية او التصويرية . يقول كيتس نفسه « ان تذكرهم لهذه السيدة والمباهج التي خسروها الى الابد تجعلهم في اسى دائم الى الابد » . وعلى الرغم من ان انجذاب كيتس لهذه الحكاية مرده تماثلها مع تناقضية (الالم — المتعة) السائدة في شعره ، الا ان هذا الانجذاب لم يكن محصورا بموضوعاتها الرئيسية تلك . فبدل ان تدفعه القصة الى الانعزال والتقهقر والانسحاب عن الحياة ، اثارت فيه الرغبة في مشاركة فعلية في تجربة حياتية . فكان ان كتب الى Fanny Brawne قائلا :

اتعرفين ياعزيزتي كيف اني تصورتك بديل هذه السيدة ، وكيف اني ارتجفت لهذا الامر ، وكيف ان تاكدي من انك معي في هذا العالم وانك على الرغم من كونك جميلة كتلك السيدة ليست طلسمانية

مثلها ،و كيف اني لا اتحمل مطلقا ان تكوني كذلك امر يجب ان تصدقيه ، لاني اقسم بك انت(٦٤) .

لم يكن وليم موريس W-Morris على شاكلة كيتس وتنسون ، لكنه كان يفضي بهواجس (رومانسية) مثيلة . فبعد ان استعار الحكاية « كاملة من الليالي» مؤكدا « الميل العاطفي الاسر للخليلة الغائبة » أعاد موريس خلق مزاج الحكاية الاصلية في قصيدته (الرجل الذي لم يضحك ثانية » والتي احتوتها قصيدته المجلد الجنة الدنيا TheEarthly لكن مثل هذه القراءة وإعادة الخلق قد لاتعنيان كثيرا لو لم تكن شخصية موريس نفسه قد تسللت الى القصيدة ، وتداخلت مع الاصل في شكل عذاب رومانسي وتعاطف حاد لم تكن الحركة الرومانسية تخلو منه في يوم من الايام .

واذا كان الراوي في القصة الاصلية يهتم بالفعل الدرامي (المسرحي) وبحل سر الباب الموصدوالممنوع دخوله ، كان اهتمام (موريس) مركزا حول (الدوافع) و (المسببات) التي تقف وراء فعل (البطل) الاخير. وعلى الرغم من ان موريس جاء بنفس الحس بالضياع والمحتم الا انه « وضعها جميعا في نغمة اعلى متميزة» كما تستنتج ابنته محقة ، جاعلا من حب الاستطلاع الذي استحوذ على بهرام ـ والذي طرحته الحكاية الاصلية كشعور تجاوزي مذنب ـ امرا حتميا في السلوك البشري(٦٥) لكن موريس ـ من جانب اخر ـ وهو يطرح المفارقة الكبيرة بين جنة مفقودة وواقع قبيح ، كان يشارك البطل المدحور رغبته في وحنينه الى عالم مفقود ملؤه الجمال والسحر . ولم يكن هذا الحس غريبا على موريس او على ذلك الجيل . فحنين بهرام الى (جنة الخلود والبركات) والى موطن الجمال والفن كان حنين جيل كامل فرضت عليه الظروف ان يتكيف لقبول قبح الحضارة الصناعية ونكدها .

واذا كانت البكفوردية (نسبة الى بكفورد) تمثل اتجاها متطرفا في طبيعة علاقة الكتاب الانكيز بالحكايات ، فأن الاتجاه المقابل والمغاير في الوقت نفسه يتمثل في خاتمة القرن بموقف وليم ارنست هنلي الذي يرتب (الفن) عادة ليناسب الحياة ، بدل ان يجعل الحياة تناسب الفن او تنسجم معه . كما كان شأن بكفورد . ولكن قبل بلوغ هنلي ، لابد من المرور على محاولات عديدة في عصر الملكة فكتوريا كلها تسعى الى تحقيق مهارب مؤقتة الى (بقاع العضويةوالحرية)

أو الى اضفاء ظلال من الخيال والوهم على (واقع) فعلي بقصد جعله اكثر اشراقا ، بقصد الانسجام معه وقبوله بوضعه شيئا واقعا ومريحا في آن واحد .

وهكذا فأن القراءات الفكتورية لحكايات شهرزاد تعرب عن تأرجح وتذبذب واضحين بين مرأى الحكايات المغري وبين الالتزامات الاخلاقية والاجتماعية المباشرة التي تفرضها الحياة في ذلك العصر .ولعل هذا التذبذب يسحق تشخيصا نقديا دقيقا اذا أردنا تقصي اشكال القراءات المختلفة في مرحلة غنية بالتناقض كما هي ثرية بالمعرفة والمال . وهكذا ففي « ذكريات من الحكايات العربية »للشاعر الانكليزي اللورد الفرد تنسون تبدو (مملكة) الفن منتصرة ، تسحر الشاعر الى بقاعها حيث وفرة الاستمتاع (الجمالي) بمعناه الفلسفي . واذا كان عدد كبير من فناني العصرالمذكور وكتابه قد عانوا كثيرا في مقتبل حياتهم في مسألة الموقف من الحياة والفن ، فان حسم الاشكال في معادلة واضحة كان عويصا . فالفنان في سنوات التأسيس كان يحرص على (تعزيز) قدراته وتحصين نفسه ضد مايتصور من ضغوط وشدائد ، وهو لهذا السبب كان يرى في (الانخراط) في جوانب المسؤوليات الواقعية المباشرة تهديدا علنيا لاجوائه الطقوسية ودقائق امكاناته ، ولم يستطع عدد كبير من فناني العصر الخروج من هذه الاشكالية لحين اقدامهم انفسهم على تحليل التجربة الذاتية ، وطرحها في معادلات اتخذت صيغا قصائدية شعرية جميلة ، برزت بينها قصائد (تنسون) في مرحلة نموه الشعرية الاولى . وكانت « ذكريات من الليالي العربية »واحدة من هذه ، على الرغم من ان ولع تنسون « ببساط الأمير حسين السحري » للهروب من عالم رتيب تعيس لم يكن يمنعه من الاعتراف في الوقت ذاته بان « أيام الجن الذهبية قد ولت الى الابد »(٦٦) ، اي ان تنسون كان يدرك ان وطأة الحياة الفعلية تركت مجالا قليلا فقط للذهن البشري لكي يجوب الخلاء فيه حرا مستمتعا متأملا ، كالذي كان يحصل أيام الطفولة او في عصور غير عصور العلم والمنطق والتنفذ المادي ، والتي يعدها

المفكرون والادباء قاحلة بلا براءة وطهر ، فبدل ان يبحث عن ملجأ نهائي وحاسم في عالم شهرزاد ، كان تنسون يجد السلوى في (الاستذكار) ، متمتعا بذكريات بهجته الطفولية وهو يقرأ حكايات الحب والعدالة والابهة .

وتهمنا قصيدة « ذكريات من الليالي العربية »

في هذا المجال لانها عبارة عن خلق شعري جديد ، وبعث تصوري لاحلامه الشابة واستعداده الحاضر لترك خياله يجوب مؤقتا مملكة اخاذة فيها الجمال الرقيق والعواطف السمحة . ولم تفت هذه السمعة معاصري تنسون ، فكتب ارثر هنري هلم Arthur Henry Hallam عن القصيدة ، وفي معرض التعليق عليها ، معتبرا اياها (بعثا تصوريا) لتجربة ماضية واستحضارا ذاتيا لرؤى مريحة بقصد تطمين رغبات وحاجات وقائمة . وبعد ان يعرب (هلم) عن شفقته على اولئك الذين لاتستدعي القصيدة في اذهانهم « ذكرى متعة سابقة » ، أوضح مسرعا ان القصيدة التنسونية ليست واحدة من الكتابات المقلدة الدارجة انذاك والتي تعتاش على (التقنية)الرومانسية الساذجة التي غالبا ما وفرتها الحكايات الشرقية :

ولكن يجب الا يتوقع احدا جردا عدديا كبيرا للوزراء والبرامكة وعبدة النار والقضاة ، والاشجارالتي تغني ، والخيول الطائرة والغول آكلة حلوى الرز .

وبعد ان ركز (هلم) على « الفكرة التي تمنح التنوع وحدته » في القصيدة ، بين كيف ان تنسون قدر « وبحكمة كبيرة على اختيار صديقنا القديم الخليفة الطيب الذكر هارون الرشيد بصفته محط اهتمامنا بوصفنا اطفالا » في اثناء قراءة الحكايات . واذا كانت شخصية الخليفة هي عمود القصيدةالفقري، فان الشاعر وضعنا ايضا « وعلى الفور في موقع الشعور » مستحضرا **« احد مشاهد الحدائق المترفة ، والتي كان وصفها ، وبلغة نثرية دارجة ، يجعلافواهنا تندى امام ذكرى الشربت ، اذ كنا ولحسن الحظ انذاك صغارا لم نفكر بزبيدة »**(٦٧) .

لكن القصيدة معنية اكثر باستحضار الاحساسات الرقيقة التي اوجدتها قراءة قصة « نورالدين والفارسية الحسناء » ، وهي قصة كان الخليفة يبدو فيها بوضوح راعيا وساندا لها ، ولعل هذا الواقع هو الذي جعل من تنسون يعنيبمشهد له هذا السحروذلك الاغراء لدرجة ان الشيخ الوقور ابراهيم لم يقاومه فسقط في حبائل المحرمات . فاعادة خلق اجواء القصة في قصيدة لم تكن يسيرة لولا مقدرة تنسون المعروفة على تكثيف الاشارة والصور الملونة والكلمات الموحية حتى بدت صورة مقصورة الخليفة بجوها الساحر وكأنها مأخوذة من الحكايات . لكن الشاعر بلقطات صغيرة منحها الحركة ، فكانت رحلة النهر تقود الى المقصورة . أو كما قال ناقدها المعاصر انذاك جون سترلنغ ان « الشاعر لم يكن ليجهد نفسه عن موضوعات وصور وتنويعات واصول ، بل كان يكتب منطلقا من تصور حي لموضوعة قدمت له بغزارة المادة التي تناسب اذنه وخياله — ص ١١٥ » . وكانت النتيجة — كما يشير ناقد اخر من معاصريه هو آر . اج . هتن R-H-Hutton عبارة عن « قصيدة معبرة عن حس مترف بقاعة صور بهية متخيلة — ص ٣٥٣ » — ولكن معاصري تنسون وان تبينوا نسيج القصيدة الكيتسي — بحكم تأثر الشاعر بكيتس — لكنهم لم يبحثوا في اشكالات تفضيلات تنسون الجمالية ـ الفلسفية وفي الواقع ، عندما كان هانت يقارن القصيدة بالحكاية الاصل ،وجد انها تبالغ في « الترف والوفرة المجردين » في حين ان « الجانب الاحسن من مظاهر الشرق وجلاله »يعوزها كثيرا ، كما انها ناقصة في « الكثرة البشرية المتنوعة لتلك المجموعة القصصية المدهشة — ص ١٣٢ » .

من الواضح اذن ان (عروض) القصيدة المعاصرة — اي التي عاصرت نشرها — لم تكن موفقة في في الالمام بسر القصيدة ، اي بذلك الهاجس الذي دفع تنسون الى الاهتمام بحكاية « نورالدين والفارسية الحسناء » دون غيرها . اذ من المعلوم ان هناك اكثر من حكاية يظهر فيها الخليفة او الحسناوات في حدائق ومناسبات جذلة ومثيرة ! وكما اقترح الناقد الامريكي المعروف جيروم هاملتون بكلي Buckley تدعو هذه القصيدة المرء للبحث عن «تفسير رمزي»(٦٨)، بصفتها تمثلا ذاتيا تصوريا لبعض شخوص الحكاية ذاتها ، واستحضارا ذاتيا لفعلها من خلال رحلة ليلية تهويّة ايضا في نهر دجلة باتجاه مقصورة الخليفة . وحالما يبلغ الراوي في القصيدة البركة الهادئة المستوية والحديقة المسحورة (المضاءة بالانوار) والتي وصفها الشاعر « على انها بقعة المسرات » كان قد (تأسس) في ذلك المشهد المغري والباعث على الحذر ايضا . اي انه كمن يدخل مكانا طقوسيا ، وقعت عليه حملة شروط، والتزامات وشعائر . فعندما ترجل عن القارب .

« كما في النوم ، خار على عشب ناعم بارد رقيق على الحافة ذاهبا في غيبوبة في ذلك المكان والزمان » .

وفي تلك (الحالة الغائبة) وكأن قوىً معينةتقوده و « عيناه غامئتان دون وعي » جاء الى مقصورة الخليفة. وهناك ، وفي غيبوبته ايضا ، كان « يحدق في الفتاة... وحدها » ،وقد بدت له وهي « احلى فتيات الزمان». والذي يهم ناقد الادب ، ان الشاعر هنا لم يشر الى نور الدين ، اذ كما تشير القصة الاصلية ، كان جمال الفتاة وغناؤها المؤثر وعزفها على العود عوامل ابطلت

غضب الخليفة وجعلته يغدق العطايا والهبات على الحبيبين . وعندما ندرس سر انجذاب الراوي او المتحدث (اي الشاعر) في هذه القصيدة الى الفتاة ذاتها . لابد من الاستنتاج بأن الشاعر في مرحلة تأسيسه الفني تلك كان يرى في نجاحها فوزا جماليا فلسفيا لمعنى الفن ودوره . أي ان الشاعر اعاد خلق الحكاية بقصد ذلك الانتصار الجمالي في عالم الفن . فالرحلة الليلية كانت تقود الى الخليفة نفسه . والذي شاهده الراوي و « عينه العميقة تبتسم / بمرح الجلال الملوكي » مستمتعا بصحبة الفنانين . الذين يمنحهم هباته . وفي ضوء ذلك ، لابد للدارس من قبول استنتاج (بكلي) الدقيق . والذي يرى ان مسير الرحلة الليلية « ضمن ما يبدو موتا جزئيا يقود الى حياة ازلية اكثر روحانية وتهذيبا » يؤشر تلميحات واضحة لـ « معنى جمالي ». ذلك لان « بغداد هارون بالنسبة للشاب تنسون » في رأي الناقد نفسه « هي اساسا مدينة الابداع الازلي، في دنيا واقع قائم بذاته يتجاوز كل حركة او رغبة » .

وحتى اذا اسلمنا — في ضوء هذا التفسير — ان قصيدة تنسون ليست مماثلة او مطابقة تماما لـ « الهروب » الفني في الادب ، الا انها تفضح ضربا من عدم الاقتناع بالحياة الاعتيادية ، وبحثا قلقا عن وطن مثالي .واصبح هذا المزاج كثير التكرار في عدد من الاعمال الفكتورية التي تعلن نفسها (واقعية) في الرؤية والمزاج . اذ كان عدد كبير من كتاب العصر يعون المفارقة بين النوايا والنتائج ، بين الواقع والحلم ، وكان أن اصبحت (رؤى النشار) ووليمة البرمكي رموزا لاحباطاتهم وخيباتهم . ويذكر كوردون ان تاكري « بعدما فقد ثروته » وجد في « قصة النشار وطبق معروضاته الزجاجية ... رمزا لتاريخه الشخصي »(٦٩) . وفي روايته « سوق الغرور » اصبحت قراءة شخصه الرئيس Dobbin من الحكايات وتصوراته عن وديان الجواهر رمزا ليس لهروبه من مدرسة انيقة للمتنفذين يهزأ فيها بصفته ابن بقال فحسب ، بل لمثاليته واحلامه المستحيلة في عالم مادي متصنع . وكان ان نقلته هذه القراءات الى عالم في الخيال حيث سرعان ما يصبح صيادوا الاسماك والاسكافيون تجارا اثرياء او وزراء متنفذين ، حائزين على اعجاب اميرات جميلات ومغريات .

والذي يستحق الانتباه ان فيلسوفا ككارلايل Carlyle نكر مليا في الحكمة من اضفاء ضوء (رومانسي) على الواقع البغيض . وعلى الرغم من انه لم يستمل تماما الى حكايات شهرزاد ، الا انه عدها (خلقا خياليا) يتيح تحررا من الواقعي والعادي. وهكذا ، فعندما كتب الى مسز امرسون Emerson في ٢١ شباط ١٨٤١ ، قال :

انك متحمسة ، اخلقي ليال عربية من ايام لندن الضبابية . ومن خيالك الانثوي الجميل صيغي قصور نحاس براقة من ضباب لندن ! ان هذا جميل منك .لا، ليس سخيفا ، انه لحكمة(٧٠) .

اي ان ارض السعادة والاحلام التي صورتها الليالي استمرت في استمالة عدد من الفكتوريين بعيدا عن واقع نكد . وهكذا كان الامر في رواية لجورج اليوت . فكلا روزاموند ولدكيت في الرواية لم يريا في الزواج غير تجربة ممتعة . وقارنت الكاتبة تصوراتها المثالية مع تلك الموجودة في عالم الليالي البعيد :

ان سعادة مثالية (من النوع المعروف في الليالي العربية والذي تدعى فيه الى الخلاص من مشقة وضجيج الشارع لتكون في جنة حيث يوفر لك كل شيء دون مقابل) بدت لهما امرا مفروغا منه ينتظرانه لبضعة اسابيع لا اكثر ولا اقل — الكتاب الرابع ، الفصل ٣٦.

اي ان عالم شهرزاد بوصفه رمزا للسعادة ،يعني ايضا شيئا مرغوبا وان كان عسير التحقيق ، او معادلا للطفولة المفقودة والامال المحبطة . وفي هذا المجال يمكن ان يبدو ديكنز Dickens ممثلا نموذجيا للقراءة الفكتورية لليالي .

فعندما كان صغيرا ، اعتاد ديكنز ان يمثل بعض ادوار شخوص الحكايات ، لكنه داب باستمرار على تمثيل دور الخليفة هارون الرشيد . وفي قصته المعنونة « شبح السيد بي » في منزل الاشباح يخبرنا المتحدث انه واطفالا اخرين كانوا يمثلون مغامرات الخليفة ، حتى حل يوم صدمتهم ابانه واقعة ، وانهار عالم الخيال ذلك ، متحطما على صخرة الحياة البغيضة :

« بوركت ياعزيزي ! » قال الضابط وهو يلتفت نحوي : « ابوك في حالة سيئة ! » .

تساءلت بقلب يخفق من الخوف : « هل هو مريض حقا ؟ »

« يا حملي الوديع ، ليخفف الرب من هول الريح » قال الطيب مسرور وهو يركع على الارض لكي يجد راسي متكأ مريحا على كتفه :

« مـات ابـوك ! »

وهرع هارون الرشيد راكضا عند سماع هـــذه الكلمات ، واختفى القصر ، ومنذ ذلك اللحظة لـم ار مطلقا اية واحدة من بنات الانسان الثمان الجميـلات .

واخذت الى المنزل ، وهناك كان الدين وكــــان الموت ، وكان كل شيء معروضا للبيع(٧١) .

وذكر ديكنز في القصة نفسها (ص ٢٣٤) وهـو يشير الى سجن ابيه بسبب الديون المترتبة عليه ، انه لو قارن تعاسته التالية باحلام طفولته لاصبح « مشغول الذهن تماما ، ولفكرت باغراق نفسي في تلك البركـــة العكرة قرب ساحة اللعب » .

لكن ديكنز ــ ولكي يتخلص من نهاية انتحارية كهذه ــ قرر شـأن ممثليـه في قصصـه من شاكلـة سوفلر وتوم بنج انسجم مع عالم الخيال ، لكنه عـلى شاكلة سوفلر ايضا لم يدع نفسه . اسيرا للخيـــال راضخا له تماما . وهكذا ، فلكي لاينساق الى الاحباط والالم والتذمر ، قرر ان يضيف مسحة من الخيال على رؤيته الواقعية ، واجدا جراء ذلك مزيجا مدهشــا من عالمين : عالم الخيال المرغوب والواقع النكد .

وانتبه نقاد ديكنز الى ذلك ، فيقول جورج كسنغ George Gissing في كتابه شارلز ديكنز : دراسة نقدية (لندن : ١٩٠٤ ، ص ٢٩ــ٣٠) ، ان ديكنز .

« وضع روح الليالي العربية في صوره الحياتيــة حيث نهر التايمز ... انه بحث عن العجيب الغريـب في وسط الحياة النكدة الموحشة في الشوارع الاعتيادية . وقد يكون عقله قد شجع في هذا الاتجاه وهو يلتقـــي بالحكايات الشرقية ، فكان ان عب منها بالتناوب مـع ذلك الزاد الاكثر متانة من رواية القرن الثامن عشر » .

ان هذه القدرة التصورية والتي اذكتها والهبتها قراءاته للحكايات هي التي أصبحت طلسمانا يحفـظ شرف شخوصه ويقيهم شر المخاطر في ظروف غــير ملائمة . ومن المؤكد ايضا ان هذه المقدرة هـي التـي ساعدت بطلة (ديفد كوبر فيلد) ليفوز بثقة ستيرفورث واسناده بعدما قام ديفد بلعب دور شهرزاد في كـل ليلة . وهذه هي المقدرة ذاتها التي مكنت ريشــارد سوفلر في مخزن المعروضات القديمة من تحمل مكابـد الحياة وتحويلها تصوريا (خياليا) الى ظروف مقبولة . وهكذا ، فبعدما افاق من حمى مرتفعة ابقته في غيبوبة طويلة ، اضفى سوفلر على الواقع مسحة من الخيــال مستعينا في ذلك بذكريات قراءاته في حكايات شهرزاد وهو يضفي تلك المسحة الرومانسية الجميلة الى ذلـك المشهد مع الماركيزة الصغيرة ، كما اسماها (الفصـل ٦٤) ، وهذه القراءة نفسها هي التي مكنت شـخصية اخرى هي سزي جوب في ايام صعبة (الكتاب الاول ، الفصل التاسع) من ان ترى ان اباها بقى طيب القلب جراء قراءاته لقصص شهرزاد على الرغم من ظروفـه الصعبة التي كان يستعين بالخمر عليها ، لكي تفعـل الاخيرة فعلها فيه على غير ما يتوقع . كما ان ذكريات وتصورات الطفولة عن علي بابا وبدرالدين حسن هـي التي اعادت الى سكروج في قصص عيد الميلاد ذلـك التسامح والانفتاح اللذين فقدهما عندما صـار همه البحث عن الثراء . وفي رواية اخرى لديكنز هي مارتن شــازلفت Martin chuzzlew كان بطله تـوم بنج يمرح في هذه المزاوجة بين الخيالي والـواقعي . فكلما كان يشعر بضرورة الهروب المؤقت من ضغوط ، كان عليه « ان يسمح ويحك المصباح العجيب الذي في داخله : مستدعيا جنية السرد القصصي لتبهجه ببعض مشاهد المرح والحبور ــ ــ الفصل الخامس » .

واتجاه ديكنز لم يكن حالة شاذة ، كما اشـير من قبل . ففي العقدين الاخيرين من القرن التاسـع عشر كان وليم ارنست هنلي يبصر (الجانب الرومانسي) من الحياة ايضا ، جاعلا منه براقا نشطا وهو يفيض عليه من ذكرياته من الليالي الكثير ، فهنلي لا يبغض الواقع او الحياة ، بل انه يتميز بحب عاصف لهما ، ولكـي يكون الواقع مقبولا (شعريا) سلط عليه رؤاه الملونـة من عوالم شهرزاد في نسيج رقيق اسماه « ليـالي السمر العربية » . وبدل ان يتحدث عن حنين مهموس لكان وزمان بعيدين ، كان الشاعر يفصح عن بهجة قلبية كبيرة وهو يسترجع كيف كـان يتمثـل شـخوص الحكايات :

كنت ــ ــ وكم من المرات ! ــ ــ الدرويش الثاني ، ابن الملك ذلك الذي الزم بصرامة .

ان يقف امام باب غامض معين والا يتطفل اكثـر فيتقرب ، بل ان يقنع نفسه بالاربعين العطوفة . لكنـي وبحكم ذلك القـدر الذي لامرد له وبحكم اهـمالي ، لم اقدر على الصمود ، وكان ان اعطاني ذلك الحصان الاسود ظهره ، ذلك الحصان الذي طعامه السمسـم (هذه الكلمة صانعة العجائب !) واطلق جناحيه .

وذهب محلقا
محلقا اعلى فاعلى ،
من سماء الى اخرى
حتى جاء متوجها الى الارض ،

عموديا ، كقبرة قادمة من غيوم منتصف الصيف
وبعد ان قذف بي خارج السرج
حيث انبطحت ، نقرني بذيله
تاركا اياي بعيدا ، تعيسا مذهولا

وهكذا ، فبدل ان ينسحب متراجعا الى بقعة مثالية للسعادة ، ابدى الشاعر تمتعا صحيا بكل ما يقدمه الكتاب كمؤلف لا كبقعة مسحورة ، مخاطر واحساسات حلوة ومشاهد عذبة ، كل هذه تمثلها الشاعر وعبر عنها بتكثيف في انطباعات محسوبة ودقة كلمية مدروسة . ويحكي هنلي ، كيف انه وهو يقرا الليالي العربية ، تحولت مدينته (كلوستر) في خياله الى بغداد باسكافييها ودراويشها وسحرتها وشطارها، وكيف ان بعض المشاهد من الحكايات امتزجت مع صورة الحياة الفعلية :

كما ان الكتاب ينعكس على الحياة كما في مراة عتيقة غريبة ، مختلفة الزوايا .
كذلك الحياة تشع ثانية على الكتاب وكلاهما يتغيران .

وبكلمة اخرى ، لم يكن هنلي ممن يبحث عن مهارب ومخارج ، وهو لذلك يقرن عادة بديكنز لحب الاخير وشغفه بالحياة . وهكذا فان القصيدة ، وان حملت اصداء من الحكايات ، لكنها اصداء متداخلة مع هذا الشغف ، مؤكدة في النتيجة تلك الحقيقة المعروفة عن هذا الشاعر الحيوي الدؤوب ، حقيقة ميله النشط للمشاركة في الحياة حواليه . ولهذا السبب لم ينتبه شغفه بالليالي في مرحلة نضجه او كبره ، بل استمر ينهل منها الحبور والتسلية والراحة:

هكذا ، الشرق يضحك ويهمس ، والحكاية تعيد سرد نفسها جديدة في ضوء الحياة الشاقة التي نحيا فنستعير الاوان ، وتعدها كزي الحياة التي تعيش وتسعى ، والرومانس .
الرفيق الملاك ، يمطرنا بآثاره الذهبية على اكل ما رايت وحلمت وفعلت .
سار معي ذراعا في ذراع او متخليا عني كمن مغطى بالقش وقطع الزجاج ، ليطرب قلبي للذي عنده القدرة على البحث والشعور وايجاد حضوره القلبي المتقد في كل مكان

وفي هذا التداخل الدقيق بين (الرومانسي) والواقعي كان هنلي مكملا لمريدث Meredith فالاخير كان مشهودا له بمعرفة وثيقة بالليالي ، وهو الذي امعن في تفحص خصائص الاسلوب والطباع في الحكايات ، حتى اصبح قادرا اكثر من غيره على بلوغ جوهر فن شهرزاد . وكان المزيج الذي ظهر على شكل نتاجات مريدثية عبارة عن جمع مابين اهتمامه في سايكولوجية السلوك البشري وبين ظلال الخيال الرفيع التي جاءت بها شهرزاد .

وحيث ان طريقة Meredith هذه قد جعلته سباقا في (الكتابة الاستشراقية) فلابد لنا اذن من التوقف قليلا عند نموذجين من كتابته ، اولهما قصيدة قصيرة بعنوان (شمس النهار) وهي التي تعلن اهتمامات مريدث بالسلوك البشري ، والثانية حلاقة شاغبات والتي تعد ضربا من التفنن في الفكاهة . وكلاهما يعتمدان في بعض جوانبهما على طرائق واجتهادات شهرزادية .

ظهرت « شمس النهار » في عام ١٨٦٢ ، واعتمد فيها مريدث على قصة محظية الخليفة وعشيقها علي البكار . لكن مريدث ـــ وبحكم ولعه بسايكولوجية السلوك ، وهو ولع اشتد في تلك الاثناء في ضوء المكتشفات العلمية والفسلجية المختلفة ـــ ركز على سمات التوتر والرعب التي ترافق قضية حب مكتوب لها الاخفاق ، وكان لابد ان تنتهي بعذاب رومانسي وموت ، وهكذا كان الشاعر مهتما بشمس النهار ، وهي موزعة بين عاطفة قوية للحبيب ، وبين شعور بالوفاء للخليفة الكريم . وحيث ان لقاء الحبيب والزواج منه لا ينهي عذابها ، فانها كانت تتمنى لو كان بمقدورها ان تدفع الخليفة للحقد عليها : ذلك لان هذا الكره وحده هو الذي يمكن ان يحررها ذاتيا من ذلك الحس بالامتنان للخليفة بسبب طيب تعامله معها :

نعم ، اتمنى ، لو كان اقل كرما ، لو يضطهدني لو يقيدني ، يعنفني ، يوسمني بالعار بغضا ،
بدل ان يزين عبوديتي ويستهزأ بمصيري الغريب بقناع الحرية والتالق هذا ، آه يا حبيبي ، لو كان يعلم ـــ ـــ ويمنع قدومك .
ليكسب لعنة شمس النهار[٧٢] !

اما في حلاقة شاغبات فأن مريدث كان يلجأ الى الاجواء والصور الشرقية المأخوذة من الليالي في الغالب لكي يوجد (مسافة جمالية) يبصر من خلالها مساويء عصره كالمادية والاستغلال والدنيوية والانانية والرياء . ففي هذه الرواية ، يتعرض الحلاق (شبلي)

بكاراك) الى سلسلة من المخاطر والمغريات ، يخرج منها متعبا ولكن أكثر حكمة ، عارفا بمساوىء غروره وصلفه السالف . وهذا الفهم لا يكفي حسب نظرية مريدث ان لم يشفع بالحب : وكان ان حصل شبلي على حب ومشورة امراة عاقلة ، الامر الذي اتاح له رمزا ان يحلق (شاغبات) وان يقطع ذلك (الشعر المسحور) الذي كان رمز التخلف والعبودية والاستغلال .وهكذا، فعندما يقرأ بوصفه قصة رمزية ، يمثل تاريخ (شبلي) روح الاصلاح التي ظهرت انذاك ، والتي كان مريدث يؤمن بقدرتها على تدمير الكيان الاجتماعي المزيف ، اي القائم على مسلمات وافتراضات وتصورات متوارثة .

لكن تقليد مريدث الدقيق لروح الليالي الخفيفة والوانها الغزيرة وسر اسلوبها يجعل من الصعب نبحث عن (وعظية علنية) أو عن (اجتهادات فلسفية) .ومن المؤكد ، فان هناك الكثير من المعاني العميقة لمن يبحث عنها ، كما لاحظت معاصرته جورج اليوت بذكاء ، ولكن « بالنسبة لاولئك الناس الميالين الى التمتع بما يقرأون لاعلى البرهنة على فطنتهم ، فان حلاقة شاغبات هي الف ليلة وليلتان والتي ربما كانوا يحنون اليها في طفولتهم »(٧٣) . وكان معاصرو مريدث الاخرون قد قرأوا شاغبات على انها وريثة لليالي ، ذلك انها من حيث « حيوية الصور ، وهوج الحدث المنظري ، والفكاهة المهمة والحكمة المأثورة ، عبارة عن ليال عربية جديدة »(٧٤) . وفي الواقع ، كان الناقد ادموند كلوز Edmund Gosse قد تأثر كثيرا بقصة مريدث حتى انه رأى ان الحكايات الشرقية الاصلية « تبدو

باهتة » عندما توضع بجوار قصة الروائي ، ذلك لان « تنوعاتها من المشاهد والصور ، ونمو عقدتها الذي لايكل ، والتحول المشكالي لالوانها المنسجمة » كلها تبدو قادمة « من جوهر العربية ، منفلتة مباشرة خارج قنينة جني »(٧٥) .

ومثل هذه الاطراء ليس كثيرا على مريدث ، ولا سيما وان روايته تبقى متميزة بين عدد كبير من الاعمال التي قلدت الحكاية الشرقية أو التي افادت منها . فالذي اضافه مريدث هو انه عرف بامكانيةاعادة خلق حكايات شهرزاد وذلك بطريقة التركيز على ابعاد التشخيص الداخلي والافكار ، بدل اعتماد الطرائق السائدة من قبل والمعنية باشارات الى الليالي او باوصاف شرقية يراد منها بعث بعض الاجواء أو تأكيد الاثر الدرامي وتعزيزه في بعض المواقف الروائية .

واذا كان الراوية الشرقي معنيا بخيط السرد القصصي الباهت ، فأن مريدث اراد ان يبعث بعض (أدوات) شهرزاد قبل ان تضيع في طي النسيان او الاهمال .

واهمية فعل مريدث ، أي بعثه لمثل هذهالادوات ومنحها قدرات جديدة ، يمكن ان تتأكد اذا ما لوحظت ضمن اتجاهين واضحين في الكتابات الابداعية أو النقدية .

فعمله يتوافق اولا مع التأكيد المتزايد على تعزيز الحكايات بالرسوم وتزويدها بالهوامش . وهكذا ،كانت تأكيدات مريدث على شخصية شمس النهار وبعثه واستحضاره لمشاهد وافكار شرقية في حلاقة شاغبات تدخل ضمن اتجاه رصين لتمتين الاداب الشرقية وترصين طابعها ، بعدما كادت تتحول الى (هوامش) سهلة لثقافة مختلفة . كما ان شكل العناية المذكورة قد درس في ضوء نزعة تحقيق نصوص الحكايات كان يتوافق مع اشتداد النزعة (الواقعية) في الثقافة في منتصف القرن التاسع عشر .

اما من حيث الابداع، فان مريدث اوجد نبرة جديدة لا يستطيع اغفالها من يأتي خلفه . أي انه قاد الى ذلك الاتجاه الواضح في العقود الاخيرة من القرن التاسع عشر للافادة من (تقنية) شهرزاد في تأسيس أو بناء عالم خاصة او اجواء مناسبة . وهكذا قام عدد كبير من الكتاب ، امثال استيفنسون steven son من الكتاب ، امثال استيفنسون وييتس وسدني كرندي واف . انستي ، بالاستزادة من الحكايات في مضامين وتفاصيل معينة .

لكن شارلوت برونتي كانت اسبق من مريدث في الافادة الجزئية من الحكايات في بناء (عوالم ذاتية) شأن تلك السيرة الذاتية المبطنة في Jane Eyre (١٨٤٧) . فكلاهما ، مريدث وشارلوت برنتي ، رسما بطلتيهما في ضوء شخوص الليالي ، لا سيما السلطانة شهرزاد . فبعد ان قرات الحكايات ، وجدت Jane نفسها وقد تعرفت ليس على فكرة السحر وحدها ، كما ذهبت الناقدة السيدة Leavis ، بل على تجربة شهرزاد الضخمة في تحويل السلطان السادي الحاقد والعصابي الى شخص اليف وديع(٧٦) . ومن يتمعن في خطة Jane يرى انها خطة شهرزاد ،لكنها مركزتها وكثفتها كثيرا لتكون محكمة في مواجهة تهزئة روجستر وكبريائه . فكلما كان يدعوها الى حضرته ، كانت Jane « تعد شاغلا له » ، فتحكي له

قصة ، او تعرض عليه صورة ، او تطلب منه الغناء . تضاف الى ذلك . حقيقة ان الثناء اعلنه شهريار في الختام بحق شهرزاد وهو يصفها بانها « محررة ومنقذة لعديد من النساء » كان في ذهن جين وهي تخبر روجستر بانها ستحرك ثورة في قصره وتحرر الحريم (الفصل ٢٤ ، ص ٢٩٧) . وفي كافة هذه المشاهد كانت جين مصرة على دغدغة غروره الحساس ، القابل للتأثير » مسترضية اياه بفكاهتها اللعوبة مرة او برضوخها الساخر مرة اخرى ، حتى خلص من عجرفته السلطانية .

ومثل هذه المقارنة قد لا تؤخذ على اساس كونها فعلا مقصودا من قبل شارلوت برونتي لو ان روجستر نفسه يمتلك بعض مواصفات شهريار وهارون الرشيد. وحسب ماتقوله كاتبة سيرة حياة برونتي الكاتبة فان اسلاف روجستر عند الروائية ليسوا عديدين : اذ يوجد فقط ، ذلك البطل المثالي في قصصها الاولى المسماة Mngrian sage وكان هذا البطل قد اقتلع علنا من الليالي العربية(٧٧) . فبالاضافة الى نشاطاته الشهوانية وخلقه المتعجرف وذهنه المشغول باستمراز ورغبته في التجوال متنكرا وامتلاكه لحصان اسمر مسرور ، فأن روجستر كثير الشك في النساء شأن شهريار . كما انهما يجذبان الشابات اللواتي يستعملن ذكاءهن للفوز باعجابهما وحبهما . وهكذا ظهر روجستر في المشهد الختامي كشهريار ، وديعا واليفا بعدما تمكنت منه شابة ذكية . وكان شهريار قد انهى القصص بقوله : « اني استقبلك في قصري سيدة كاملة الحقوق ، واريد ان ينظر اليك على انك محررة لعديد من النساء اللواتي كنت قد قررت التضحية بهن »(٧٨). وبنفس مشابه كان روجستر يعترف بتغيير مماثل تحت تأثير جين :

لم التق بمثلك يا جين ، فانت تسريني وتتمكنين مني ... اني الان مدحور وخاضع لتأثيرك . لكن هذا التاثير هو احلى ما استطيع ان اعبر عنه ، والاندحار الذي تعرضت اليه إفيه من اللذة الساحرة ماينتجاوز اي نصر استطيع تحقيقه .

(الفصل ٢٤ ، ٢٨٩) .

ومثل هذا استعمال لبعض الانماط المضمونية في الحكايات بقصد طرح تطلعات ورغبات ذاتية تكرر في كتابات عديدة ، اذ كان عدد من الكتاب من امثال ستيفنسن ويتس غير معنيين بالمعلومات الجغرافية او البشرية (الانثروبولوجية) لبناء رؤية شبه رومانسية للشرق ، بل كانوا اصحاب تجارب ذاتية، حيث ميلهم الغالب كان نحو الانزواء في (تجارب جمالية) — غير فعلية — ملؤها الاخيلة المغرية والمخاطرات المثيرة .

وهكذا لم يكن وليم بتلر ييتس في (عطية هارون الرشيد) معنيا — على سبيل المثال — برسم صورة بهية للشرق . كما انه لم يكن مولعا فحسب باستخدام قصة من قصص شهرزاد وسيلة لتقديم افكاره .لكنه في هذه القصيدة تغلغل وغاص في اساطير شهرزاد الثرية لكي يشيد تجربة شخصية على درجة عالية من الدقة الجمالية . وهكذا ، فعلى الرغم من ان المتحدث في القصيدة كان شديد التشكيك بمزاج الخليفة السوداوي ونزعة ذهنة الاستبدادية ، الا ان الخلفية بقى يعني له كيانا مقدسا ، عطيته (انثى في هذه القصيدة) يجب ان تقبل بامتنان ، لانها تجلب لصاحبها الحظ والراحة والالهام .

والقصيدة فيها الكثير من سيرة حياة ييتس . ومن الواضح ان ييتس انسحب الى عالم شهرزاد لايجاد مسافة جمالية تتيح له التعبير عن تجربته الشخصية . وعلى الرغم من بعض الاختلاف بين هذه التجربة وتجارب روبرت لويس ستيفنس ، لكن الليالي العربية الجديدة التي كتبها الاخير عام ١٨٨٢ تطرح محاولة مماثلة لتشييد (عالم جمالي) من المغامرات المغرية التي تتيح للكاتب مهربا من التوترات الشخصية والمشاغل . وفي الواقع لاحظ الباحث المحدث دونالد ديفد ستون بعض الاهمية في اصطناع ستيفنسن لهذا العنوان :

في مثل حالة ستيفن — بوصفه عاجزا تتملكه احلام رومانسية في الحرية — كان مناسبا جدا ان يصطنع مثل هذا العنوان ، لا سيما ان حكايات شهرزاد الاصلية سردت من قبلها على انها وسيلة لتأجيل التهديد المستمر بالموت ٧٩ .

ومنذ تلك الليلة السعيدة وهو يقرأ الحكايات في تلك النسخة « السميكة المزدوجة الاعمدة » استمر ستيفنسون في استحصال المتعة والراحة من هذه المغامرات المثيرة والتي كان لها فعلها بوصفها (مضادا للالم(٨٠) وعندما كان يقرأ الحكايات ، اعتاد الكاتب على الغوص ذاتيا في مخاطراتها ، جاعلا من نفسه واحدا من شخوصها ، متلبسا ادوارهم ومصاحبا اياهم خياليا ، مصاحبا « الخليفة والخدوم جعفر(٨١) . وعندما كان يتدارس بينه وبين نفسه قوة هذه الكتابات المخدرة وقدرتها على تهدئة ذهنه ، رأى ستيفنسون سرد

شهرزاد القصصي اكثر اشكال الكتابة الروائية جذبا .
وهكذا ، قام ستيفنسون بتقليد طريقة السردالشفافة تلك وكيف مغامرات الرشيد الى اجواء انكلترا في ذلك القرن : فظهرت حكاياته لا لكي تعيش على شهرة الحكايات العربية الاصلية فحسب ، بل ولكي تكون له ذاتيا مخرجا ابداعيا امام جور مشاعره وقلق وجدانه وتوتر عواطفه . ومن المجدي في هذا المجال العودة الى ما قالته مجلة W-Review لشهر كانون الثاني ١٨٨٣ (العدد ١١٩ ، ص ١٣٨) وهي تنتقد ستفنسون لاصطناعه الموضوعة الشرقية واساليب البناء التقني لطرح اخيلة ورؤى ذاتية . وكانت المجلة في هذا الموقف امينة لاتجاهها القديم ، وهي تعرض لكتابات استشراقية اخرى (لاحظ مثلا العدد ٦٩ ، ترقيم جديد ، ١٣ ، ١٨٥٨ ، ٢٩١–٢٩٣) . لكنها هذه المرة رات ان ستيفنسن بالغ في منح قصصه اسم الليالي :

ان حكايات السيد ستيفنسن هي عربية الاسم حسب ... اذ ان الانتحارات والسرقات والاغتيالات التي تكون موضوعها ترتكب في ازماننا ، وليس ابعد من لندن او باريس ، كما ان اسلوبي المعالجة والتلوين حديثان وواقعيان بشكل رئيس .

واستخلص محرر المجلة المرموقة ان حكايات الكاتب المذكور « تشبه شبها شديدا قصص الاثارة الرخيصة ، العادية ... بحيث لا يمكن ان تعد وريثة شرعية لليالي العربية » .

لكن هذا النقد لا يعني بالضرورة غياب ظروف ملائمة تشجع هذا النمط من الكتابات المقلدة . ففي الحقيقة ، كانت حكايات ستيفنسون تستجيب لميول وطلبات طائفة كبيرة من جمهور القراء ، وهو جمهور كان انذاك يبحث عن مخرج من التوترات الشخصية والضغوط الاجتماعية في كتابات ذات طبيعة مخاطرة اخاذة أو هزلية مضحكة . ولكن وفي حدود هذا الجرد النقدي – التاريخي تجدر الاشارة الى ان هذا الولع يتجاوب انذاك أيضا مع تجدد (الاهتمام النقدي) ب (الرومانس) في تمييزه من القصة الواقعية .

وبالاضافة الى قصص ستيفنسن كانت هناك اعمال مقلدة اخرى تؤكد مثل هذا الانبعاث ، ولتعدد هذه يمكن ان نحصرها بمثالين ، أولهما ما كتبه سدني كرندي بعنوان الليالي العربية (١٨٨٧) وثانيهما ما كتبه اف . انستي بعنوان ابريق النحاس (١٩٠٠) .

وهذان العملان المسرحيان كبيرا الاهمية في مثل هذه الدراسة ، لا لانها يختتمان ولع هذا (القرن الرصين) بالحكايات العربية فحسب ، ولكن لانهما ايضا ينبهان الى طبيعة التغير الحاصل في ذهنية الكاتب الانكليزي انذاك .

و (ملهاة) سدني كرندي المذكورة مبهجة ومسرة بسبب معرفة كاتبها الضليعة من الاشكالات الفكاهية المترتبة على المفارقات والمواقف غير المنسجمة أو غير المنطقية . لقد كان بطله (أو بالاحرى) ممثله مستوعبا للحكايات الشهرزادية استيعابا فكريا ، وكان ان سهل عليه ذلك تقمص دور الرشيد في مغامراته الليلية . لكن المفارقات التي كانت تحصل والتعقيدات التيتترتب جراء هذا الدور هي التي تبعث على الفكاهة والضحك. ولم يكن عمل Anstey المسرحي اقل اثارة . فقد افاد من الاعيب شهرزاد ليبرز مشاهد موفقة في اثارة الفكاهة . وحيث لم يعد بالامكان الاطمئنان الى (سذاجة) المستمع والمشاهد ولتوفر الاخيرين في تلك المرحلة على العلوم والمعلومات ، لم يعول Anstey كثيرا على العنصر الخارق مباشرة : فحول جني المصباح السحري الى ممثل كوميدي يفرض على الاخرين اداء اكثر المخاطر والمغامرات تسلية ومتعة ، اي ان العنصر الذي كان يبعث الرهبة والخوف في نفوس الرومانسيين الاوائل تحول في يديه الى مادة للتسلية والارتياح الفكاهي .

وعلى الرغم من اختلاف سبل المعالجة بين مرحلة واخرى ، لكن هذه الكتابات (الكوميدية) في خاتمة القرن كانت تبني ايضا على اتجاه قائم من قبل يعتمد تكييف واعداد حكايات شهرزاد للمسرح . وبالاضافة الى كونها مصدرا رئيسا في تزويد المسرح بالمشجيات (الميلودراما) المعدة في النصف الاول من القرن ، فأن الحكايات قدمت الى كتاب (الايماء) و (السخرية) الكثير من المواقف والاجواء والعقد والتي حولوها الى صفعات ساخرة موجهة ضد (التقاليد المشجاوية) والنمطية المسرحية ، في حين ان اخرين منهم حولوا هذه الى مزيج من (الخيالية) و (الواقعية المتطرفة) حيث التعامل المتطرف مع القضايا المنزلية ... الخ .

وهكذا كان اي . جي . بايرون يقدم مسرحيته علي بابا و٢٩ لصا في عام ١٨٦٣ ، ويدع (نذل) مسرحيته يحكي فنونه وقدراته ، حيث يوصي الاخرين بان احسن أساليب السرقة والاحتيال في هذا العصر تتلخص في تقمص « أسلوب حديث » وارتداء ملابس انيقة ، وانشاء شركات مساهمة مزيفة وسرقة الارامل[٨٢] .

وحيث ان هذه الكتابات الساخرة والايمائية كانت تبغي راحة ومتعة جماهير الطبقات الوسطى المتزايدة بعد التوسع المدني ، فانها حققت نجاحا كبيرا وهي تسخر من الطبقة الراسمالية المتنامية في الوقت نفسه الذي تغذي فيه ذلك اللهاث وراء المتعة والفكاهة السريعتين.

ولكن عندما يتابع المرء مسيرة قراءات جمهور هذا القرن وكتابه وحجم افاداتهم وتنوع طرائقهم لابد ان يشعر بان هذا العصر لم يخل من مفارقة ساخرة ، كسخرية القدر من البشر في بعض الاحيان ، اذ على الرغم من رواجها المستمر وجذبها الغريب للذهن الرومانسي طيلة العصر ، لم تبق الليالي بمنأى عن الميل العاصف والمتزايد لتسخيف كل الاشياء والسخرية منها . ولم تقدر قوى شهرزاد الطلسمانية وتعاويذها ان تمنع ساخرا كـ J. R. Planch من ان ينقب في خزائنها من اجل ان يبرهن على ان ثمة هزل يمكن ان يوجد تحت « العمامة » الشرقية وهكذا ، ففي مشجاته الصياد والجني بالغ بلا نج في تطاوله حتى صور السلطان جالسا في المطبخ ، وعلى راسه قلنسوة النوم.

لكن هذه المشجاة لا تشذ عن غيرها من النتاجات التي طرحت ذوق الطبقات الوسيطة الرديء وعاديتها، وكان ان تصدى لها معجبو شهرزاد من الرومانسيين الذين لم يخضعوا لمواصفات الحياة السائدة انذاك والباحثة عن المتعة السهلة والنكتة الفجة والتعاملات اليومية ،فكان ان كتب محرر مجلة Ill'n-London — وهو يرقب بانزعاج هذا الاستخدام اللعوب لاساطير شهرزاد — تعليقا يصلح ان يكون خاتمة لهذا الفصل :

لسنا متاكدين عما اذا لم تكن مشاعر الاحترام التي تكنها لليالي السمر العربية قد عكرت بدرجة ما ونحن نجد ان اساطيرها قد حولت الى مشاج .ذلك لاننا امنا بهذه الى اقصى الحدود ، وغالبا ما تعاملنا مع النسخة برهبة ، ونحن نطرق مليا متابعين افعال الجن والغول والسحرة الافارقة ، والذين وضعنا فيهم ثقتنا وايماننا كاملين ، حتى تجنبنا تماما تسميات السيد (لين) غير المريحة ، وان كانت صحيحة دون شك، لانها غيرت تماما اصدقاءنا الخلفاء والوزراء جميعا(٨٤).

الهوامش :

١ ـ ظهرت هذه القصيدة في مجلة Century Illustrated Magazine العدد ٨٧ (سلسلة جديدة رقم ٦٥ ، ١٩١٣) ، والقصيدة، كما هو واضح ، تعتمد (المنطباعات) الشعبية والدارجة عن الشرق العربي ، والتي تقرن عادة بتلك القراءات الاولى لالف ليلة وليلة ، وهي قراءات مدفوعة بحب الغريب ،حيث الغامض والخطير والملون ، هو في واقعه تعويض اوجدته الحكايات ، دون ان يسعى القارىء الاعتيادي الى تهديمه بالتساؤل والتفحص والبحث عن الحقيقة .

٢ ـ حول هذا الموضوع ، راجع والاس كيبل براون في مقالته (شعبية اكتب الاسفار الانكليزية ...) ، ص ٧٤ ، هامش ١٨ .

٣ ـ جاء التعليق في معرض دراسة لترجمة ادوارد وليم لين لالف ليلة وليلة في العدد ٥٧٢ (تشرين أول ، ١٣ ، ١٨٣٨) ص ٧٣٧.

٤ ـ الاقتباس ماخوذ من مقالته (ما الذي يقدمه لنا الادب الانكليزي) في نسخة: Ireland's Book Louer's Enchiridion

٥ ـ ظهرت مقالة Bagehot المعنونة (اناس الف ليلة وليلة بمجلة National Review ، العدد التاسع (تموز ١٨٥٩) ، ٤٤ـ٧١ ، اني مدين في التعرف على كاتب هذه المقالة الى محرري the Wellesley Index to Victorian Periodicals, المجلد الثالث ، المادة رقم ١٥٤ ولتكرر هذه المقالة في مجال البحث الحالي ، سيتم اختصارها كما يلي NR ، وتؤشر في نهاية كل اقتباس أو تنصيص أو تنويه مع ارقام الصفحات ذات العلاقة ، اما بالنسبة الى J. Mew فقد ظهرت مقالته عن (الليالي العربية) في مجلة Cornhill ، العدد ٣٢ (كانون الاول ١٨٧٥) ، ٧١٣ـ٧١٤ ، ٧٢٥ . وفي التعرف على كاتب المقالة اعلاه اني مدين أيضا الى wellesley Index المجلد الاول ، المادة رقم ١٤٨٣ .

٦ ـ (نسخة لين من الليالي العربية) ، ترقيم جديد ٨ (١٨٤٠)، ص ٦٤٤ .

٧ ـ مقالة Cyrus Redding بعنوان (استذكارات حول مؤلف الواثق) في مجلة New Monthly Magazin (حزيران ١٨٤٤) ، ص ١٥٠ .

وبالنسبة للاشارة الى Thomas wainewright تقرا مقالته بعنوان (معرض الاكاديمية الملكية) والمعاد نشرها نقلا عن London Magazine في مجموعة مقالاته ونقده ، جمع وتحقيق W.C. Hazlitt (منشورات London: Reeves, 1880 ، ص ١٤٠ .

٨ ـ (سلسلة جديدة من ليالي السمر العربية) المنشورة في مجلة New Monthly Maga العدد ١٦ (سلسلة ٢ ، ١٨٢٦) ، ص ٢٣٦ـ٢٣٧ . بالنسبة للمؤلف ، راجع Wellesley Index المجلد ٣ ، المادة رقم ٨٩٤ .

٩ – يلاحظ بهذا العدد كتاب Life and Times المعنـون الصادر عن دار S. M. Dent اللندنية ، عـام ١٩٣٥ ، ص ١٤٤ .

١٠ – الاقتباس عـن كتـاب Leigh Hunt's Literary تحقيـق Houtchens و H. Houtchens الصادر عـن N.Y: Colu. U. P. 1956

١١ – الرجع السابق . من المفيد ان نذكر ان (لي هانت) سبق ان أعرب عن رأي مماثل وهو يعلق على تمكن (لين) من نقل ذلك الوصف الحي لمشهد السوق في قصة (الحمال وبنـات بغداد الثلاث) . بهذا الصدد ، يمكن مراجعة مقاله المعروف. والمنشور في مجلة Landon and Westminster العدد ٣٣ (تشرين أول ١٨٣٩) ، ص ١١٨ وجاءت أول اشارة فعلية لاسم المؤلف الصريح على لسان بيرتون في مقـالتـه أو المقالة الخاتمة في المجلد العاشر ، ص ٩٢ ، الهامش ٣ ، وكذلك على لسان V. Chauvin المجلد الرابع ، ص ١٠٢ . أما بصدد ملاحظات هازلت حـول نقد كولبرج ، يمكن مراجعة مقاله (حول الاحلام) في اعمالـه والتي تقع في خمسة مجلدات حيث وردت المقالة في المجلد الثاني ، ص ١٥٥ .

١٢ – تراجع حول الموضوع رسالته بتاريخ ١١ ايلول ١٨٧٨ الـى زوزان بيفر في رسائله الموجودة ضمن اعمال جون راسكن ، تحرير وتحقيق E.T. Cook and A. Wedderburn الصادرة عن المجلد ٣٧ ، ص ٢٥٨ . الاشارات القادمة الى هذه النسخة ، الا اذا ورد غير ذلك .

١٣ – مقالته « اسلاف البريفائيلية) في » الاعمال ، المجلد ١٢ ، ص ٣٧٨–٣٧٩ ، بهذا الصدد تراجـع أيضـا مقالتـه في حياة جون راسكن الصادرة عن Landon: G. Allen 1912 المجلد الثاني ، ص ٣٨٤ والاعمال ، المجلد ٣٤ ، ص ٥٨٣ ، حيث تتوفر صورة التعديلات والاضـافـات التي اجراها راسكن انذاك وهو يراجع قائمة لبك عن احسن الكتب .

١٤ – حياة جون راسكن ، المجلد الثاني ، ص ١٤٣ . تراجـع أيضا خواطـر السيـدة B. Jonas المجلد الاول ، ص ٣٠٠ .

١٥ – الاعمال ، المجلد ٣٤ ، ص ٥٨٥ . وكذلك اختيارات راسـكن التي ظهرت بعنوان (السيد راسكن حول انتقاء الكتـب) في احسن الكتب المائة المنشودة في العدد الخامس ٢٤ (ص٨) مـن مجلـة Pall Mall Gazette

١٦ – « الاستهلال » أو The Prelude ، المجلد الخامس ، ص ٤٦٢–٤٦٣ .

من النافع ان يشار الى ان النسخة التي ذكرها الشـاعر ووردزورث في قصيدته اعلاه ما زالت غير (مشخصة) ،ولهذا السبب تعد ملاحظات J. L. Lowes حول الموضوع صحيحة لحين توفر غير ذلك . يراجـع كتـابه Road to Xanadu ص ٤٦١ الهامش .

فانه يشير الى امتلاك الشاعر اللاحق لنسـخة سكوت من الليالي (الرقم ٤٥٦ في قائمة المبيعات) ونسـخة كلاند الفرنسية (طبعة ١٧٢٩) ، الرقم ٥٣٨ في القـائمة ذاتهـا .

١٧ – من السيرة الذاتية في الاعمال الكاملة لتوماس دي كونـزي ، تحريـر وتحقيـق D. Masson

١٨ – من مقـــالته « سلـسلة جديدة ... » ، في مجلـة الشهر الجديد ، ص ٣٣٦ .

١٩ – ورد النص في Tomalin's Shorthand Lecture الوارد في نسخة E. H. Coleridge من رسائل صاموئيل تايلر كوليرج المجلد الاول ، ص ١١ والهامش ١ .

٢٠ – ورد ذلك في كتابهـا . Notes of an overand

٢١ – and Egypt to Bambay 1841 المجلد الاول ، ص ١٤٢ .

٢٢ – وردت الاشارات الى قراءات هذا النفر المرموق في الحيـاة الدينية والاجتماعية والثقافية الانكليزية ، لاسيما كـوبـر وكريفوري وكتو في كتاب المؤرخ الناقد المعنـون English Common Reader المطبوع ١٩٥٧ (اعادة طبع ١٩٦٣ عن مطبعة جامعة أشيكاغو) ، الصفحات ١١٩ ، ٢١٨ ، ٢٦٥ على التوالي . ومن اجل معلومـات اكثر، في كتابها الفكتوريون وكتبهم المنشور في ١٩٣٥ ، طبعته الثالثة المستخدمة هنا ظهرت عـام ١٩٦٢ الصفحات ٢٨٦ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ ، ٢٩٣ . ويقدم روبرت كالفن وتفرد في مقالته (الليالي العربية والروايـــة الانكليزية) ص ٢٧٠ ، جردا قصيرا وبديعا لاخرين من القراء .

كما هو شان هانت ، كان ديكنز قارئا متحمسا للحكايات، واستمر كذلك – يراجع بهذا الصدد المجلد الاول ، ص ٢١٠ والهامش ١٣ . وكذلك مقالة المؤلـف

نفسه المسماة "Dark corners of the Mind.
في مجلـــة Horn Book، العدد ٣٩ (حزيران ١٩٦٣) ، ص ٣٠٦-٣٢١ . وكذلك مقالة Jane. W sted المعنونـة و
فـي مجلـــة Dickensian ، المجلد ٦١ ، العدد ٣ (أيلول ١٩٦٥) ، ١٥٠-١٥٤ .

وفي ختام هذه اللاحظات عن شغف ابرز كتاب ومثقفي العصر لابد من التعريج على جورج برناردشو الذي رأي في تفضيلـه الشخصي المستمر للحكايات علامة صحة موقفه النقدي . اذ قال : « في طفولتي كانت مسيرة الحج والليالي العربيــة الامـران الادبيــان الاثيران . وهذا مايشـير الى اني كنت في بدايتي ناقدا جيدا كما انا عليه الان : على الرغم من انـي انذاك لم استطع ان اقدم اسبابا ذكية لهذا الراي كمـا انـا قادر الان –

٢٣- كانت مقالة هنلي قد احتوتهـا مجموعتــه ص ٣٤٩ ، واعتبرت المقالة رائعة نثرية حيث احتوت بتكثيف وجمال اسلوبي اجواء عالم شهرزاد ، كما لم تحتوها مقـالـة اخــرى .

٢٦- من « المقدمة » لليالي الســمر العربيــة

٢٧- « الليالي العربية » مجلة
ص ٧١٢.

٢٨- « الف ليلة وليلة » ، العدد ٣٥٩٦ في (٢٦ أيلول ، ١٨٩٦)
ص ٤١٢ .

٢٩- مقالة سير جون لبك : « حول لذة القــراءة » ،

كانت هذه المقالة في أصلها ورقة عرضت على كلية التشغيـل واحتوت اختيارات لبـك من الكتب الجيدة . وعندما نشرت في مجلة أثارت جدلا كبيرا شارك فيه عدد من الكتاب والدارسين . وكان راسكن ولبك ومورس وويلدن مدير مدرسة هارو والرحالة هـ. ام. ستانلي قد وضعوا الليالي بين المائة المختارة ، كما هو مدرج على الصفحات ٤ ، ٧ ، ١١ ، ١٧ ، ٢٢
العدد الخامس ٢٤ . أما اختيارات الفيلسوف

٣٠- شوفن ، المجلد الرابع .

٣١- يراجـــع كتـــابه
الصادر في برلين ١٩٣٠ ، ص ٣٤-٣٥ .

٣٢- ورد النص في
تحقيق كاتلين كوبرن

المجلد ٣ مــن ، الفقرة ٢٩٠/٢٥٠٠ . يراجع أيضا كتاب شليفل تاريخ الادب ، القديم والحـديث (ادنبرة ١٨١٨) ، المحاضرة ٨ .

٣٣- حول نصيحة بايرون ، يراجع
المجلد ٢ ، ص ٢٥٥ (رسالة ٢٨ آب ، ١٨١٣) .

٣٤- انتقد بعض معاصري مسعاه المتكلف لايجـاد « جنة حلوى »

٣٥- يمكن ملاحظة ص (١٧٦) في كتاب شيرد و٩٠ في المجلد الثاني مـن رســائل كيــرن . ويـلاحــظ الانغمـاس الــذاتـي نفســه فـي كتــاب الرحــالة

(الصادر في كندن ١٨١٨) ، ص ٢٣٠ ، وفي رســائـل للمزيد حول هذه النقطة ، يــراجع رشاد رشدي في مقالته بالانكليزية (المســافرون الانكليـز في مصر في حكم محمدعلي) المنشورة في مجلة كليــة الاداب الصادرة عن جامعة فؤاد الاول ، المجلد ٤ ، القسم الثاني، (كانون الاول ١٩٥٢) ، ص ١-١٦ . كما ان نورمان دانيال يقدم معلومات اخرى في كتابه
ص ٤٨-٤٩ .

٣٦- يستطيع الدارس مراجعة الكتب الانكليزية الموضوعة فيتاريخ الايماء والمسرحية ، والموجودة في المتحفالبريطاني برقـم مخطوطات اضافية ، ٥٣ ، ٧٠٢-٧٠٧ .

٣٧- « رسالة الى الانسة باور في ٢٦ شبــاط ١٨٦٣ » في رســائـل ديكنز ، تحـريــر وتحقيــق أخـت زوجــه وابنته الاكبر الصــادر
المجلد ٢ ، ص ٢٢٦-٢٢٧ .

٣٨- « ترجمات من الليالي العربية » المنشورة في العــدد ٢٣ (تشرين أول ١٨٣٩) ، ص ١٠٣ . يرمز الى هذه المقــالــة في الاشارات القادمة ، وتدخل مع إرقام الصفحات بعد كل اقتباس .

٣٩- اقتباس هانت نفسه من كتاب هول ، ص ٨ .

٤٠- من الجدير بالتاكيد ان « الرومانسيين » الكتاب وطيلــة العصر ، من هانت الى جون بين ، كانوا يفضلون (تسميات) كلاند على الاسماء الدقيقة التي نقلها لين عن العربية ،ذلك لان كلاند اثر كثيرا في الذهن الرومانسي واصبح من الصعب اقتلاع الاسماء التي اعطاها شخوصه من هذا الذهن .وهكذا كان ديكنز وهو يذكر (هارون الرشيد) يلفظه حســب ما ورد عند كلاند ، قائلا في ذات الوقت « دعني اسـتعيد هذه التسمية المحرفة ثانية ، فهي تعبق بالذكريات الحلوة». ورد الاقتباس في كتاب معنون بديكنــز

الروائي والصادر عن مطبعة جامعة اوكلاهو ما في عام ١٩٦٨،
ص ٣٣ . وحول الموضوع نفسه ، يراجع جون بين فيمقالته
المعنونة « ألف ليلة وليلة » ، الجزء الثانى ،،

٤١- مقالة « الليالي العربيـــة »

توي المسماة أيضا « الف ليلة وليلة »

٤٢- حـول دي كونزي ، تنظـر السيـرة الذاتيـة واعترافات متناول المخدر في الاعمال
المجلد الاول ، والثالث ، ١٢٨-١٢٩ ، ٤٤١-٤٤٢ بالتعاقب.

٤٣- انظر سدنى كولفن

٤٤- ظهرت مقالة مكسيم رودنسون تحت عنوان « الانطباع الغربي والدراسات الغربية عن الاسلام » في
تحـريـر « الطبعة الثانية،
مطبعة كلارندن ، ١٩٧٤) ، ص ٤٨ .

٤٥- حياة ورسائل واشنطن اريفنغ تحرير بيرية ام . اريفنغ

٤٧- ، العدد ٣٠ (تشريـن
اول ١٨٤٣) ، ص ٢٣٣ .

٤٨- ان موقف كوليرج ليس بمعزل عن حركة كاملة أسـهم
في وصفها حديثا ب)الرومانسية
الهلنية (والتي كان الاستشراق اخذ سماتها

٤٩- حول موقف (نـكل) ، راجـع كتاب الاسـتاذ وليـم نايت

اما بالنسبة لهنلي ، فتراجع قصيدته في المجلد الاول مـن
الاعمال ، ص ٦١ .

٥٠- (٢٢ تشريـــن
اول ، ١٨٢٤) ، العدد ٣٠ ، ص ٢٣٣ .

٥١- ، تحـريـر وتحقيـق
، النسخة الصادرة عـن
نورتن ، ١٩٦٨ ، ص ١٤ .

٥٣- المرجع نفسه ، ص ١٢ « رسـالة الى توماس بول في ٩ تشريـن
صاموئيل تايلر كوليرج تحرير ارنست هـارتلي كوليرج ،

المجلد الاول ، ص ١٦ .

٥٣- المرجع نفسه ، ص ١٢ ، « رسالة الى توماس بول في ٩ تشرين اول ١٧٩٧ » . وبقصد اشارات اخرى تراجع ص ١١ ، هامش ٩ ، وكذلك الاعمال المجموعة ، المجلد الرابع ، القسم الاول، تحرير باربرا روك ،
في ١٩٦٩ ، ص ١٤٨ ، هامش ٣ . وفي المكان ذاته ، ذكر كيف ان المظهر الخارجي المرعب لقصر في المحلة التـي يسكنها كان يقترن في « خياله الطفولي مع المشاعر والاوهـام التي تثيرها فيه ... قراءة ليالي التسلية العربية » .

٥٤- راجع كتاب لوس ص ٤٥٩

٥٥- « المحاضرة ٨ ، دون كيشوت » في نسخة
لمجموعة نقد كوليرج المتنوع ، الصادر عن مطبعة جامعة هارفرد ١٩٣٦ ، ص ١٠٣ .
وحسب ظني كان كوليرج يعني كـلا من هازلت ومسـز
والتي انتقدها عندما اعترضت على غياب الوعظ الاخلاقي في قصيدته الشيخ القديم والتطرف في اللامعقول فيها ، لاحظ مذكرات ٣١ مايس ١٨٣٠.

٥٦-
المجلد الاول ، ص ٨٤٨ ، ١٢٥٠ هامش .

٥٧- لاحظ عدد من الدارسين تاثير الواثق على اسحق دزرائيلـي في مجنون وليلى (١٧٩٩) وعلـى سـمائى في تعلبه (١٨٠١) . لمزيد من المعلومات ، تراجع فاطمة موسى محمود في مقالها بالانكليزية « بكفورد : الواثق والحكاية الشرقية »

وفي ملاحظة ثبتها مع قصيدته (١٨١٣) اثنـى بايرون على الواثق ، ومن المفيد ان (باول ألمر مور) عـــد الواثق « احدى الوثائق الاساسية لاي شخص يروم دراسـة مصادر الحركة الرومانسية » حيث ان صورة الملعون ذيالقلب الملتهب التي كونت خاتمة الرواية هي « النموذج والصـورة الرئيسين للحياة والادب الرومانسيين » . انظـر كتابــه الصفحات ٣٣ و٣٦ على التوالي .

٥٨- حياة ورسائل وليم بكفورد ... (لندن : هانيمان ، ١٩٠٠)، ص ٢١ .

٥٩- الاقتباس ماخوذ عـن حياة وليـم بكفورد

٦٠- من كتابه ابن انكلترا الاثري،

٦٢- حول غرام كريستينا روزتي بالليالي يمكن للدارس ملاحظـة رسالتها في١٨ تموز ١٨٧٦ لاخيها دانتي
تحقيق وتحرير (وليم مايكـل روزتي)
ص ٥٧ . ومعروف ان قصيدة (المدينة الميتة) التي اعتمدت فيها على قصة الرجال المتحجرين في الليالي ، تحوي نكهة قصيدتها الذائعة « سوق الغول » ، لا سيما في وصف الفواكه الملونة المختلفة

٦٣- يمكن ان تكون قصيدة « المبعد عن البصرة ... » لتنسـون معتمدة أصلا على قصة نورالدين والفارسـية الحسـناء ، . لكن ذلك الحنين الى
مدينة فردوسية وذلك النفس السوداوي ينبه الى معرفـة بتجـربـة

٦٤ـ رسائل جون كيتس ،
واصدار مطبعة جامعة هارفرد ، ١٩٥٨ ، مجلد ٢ ، ص.١٣٠ .

٦٥ـ هذه والاشارة السابقة ماخوذتان من مقدمة ابنته

٦٦ـ الاشـارة التي كتبها ابنه،
اصـدار ماكميـلان ، ١٨٩٧ ، المجلد ١ ، ص ٢٤ . وكـان الفكتوريون قد اعربوا عن مشاعر مماثلة ، اكتظت بها رسائلهم ومذكراتهم .

٦٧ـ كان عنوان مقالة هلم « حول بعض مميزات الشعر الحديث»

الاتية الى النقد الذي عاصر ظهور القصيدة هي الى هـذا الكتاب الاخير ، الا اذا قيل غير ذلك .

من اصدار مطبعة جامعة هارفرد ، ١٩٦٠. ص ٣٩ .

٦٩ـ لاحظ رسائله في ايلول ١٨٣٥ ونيسان ١٨٤٠. الى وليم رجي و (السيدة كارمايكل سمث) في رسائل واوراق خاصـة ،

وكانت السيدة كاسكل كالاخرين قد استخدمت القصة نفسها لوصف تعاسة بطلتها ، اذا كانت احلام ماري بارتن قد بلغت نفس ما الت اليه احلام النشار راجع الفصل السابع

٧٠ـ مراسلات توماس كارلايل ورالف والدو امرسون ، في مجلدين،

٧١ـ قصص عيدالميلاد ،

٧٢ـ قصائد جورج مردث في مجلدين

٧٣ـ من استعراضها للكتاب في مجلة
لشهر نيسان ١٨٥٦ . اعيد طبع المقالة في كتاب
عن مردث ضمن سلسلة ص ٤٧ .

٧٤ـ المصدر السابق ، ص ٤١ ، والاقتباس ماخوذ عن مقالتهـا

٧٥ـ مـن كتـابـه

٧٦ـ من مقدمتها جين ايـر
(١٩٧٢) ، ص ١٣ . الاشارات القادمة سوف تذكر في داخل الدراسة نفسها .

طبعة كلارندن ، ١٩٦٧ ، ص ٢٣٣ و ٤٥ـ٤٦) بالتعاقب .

٧٨ـ نسخة الليالي الانكليزية الصادرة عن
عام ١٧٨٣ ، المجلد ٤ ، ص ٣١٢ .

٧٩ـ ورد هذا في كتابه روائيون في عالم متغير من اصدار مطبعة جامعة هارفرد ١٩٧٢ ، ص ٥٢ .

٨٠ـ راجع كتابه
لا سيما
مقدمته الى المسرحيات الانكليزية في القرن التاسع عشر (اصدار كلارندن ، ١٩٧٦) ، ص ٣٢ .

٨٣ـ كان الراي السائد انذاك بين الكتاب هو انه (لا من نكتة تحت عمامة أو طربوش) . وهذا يعني . انهم كانوا يتعاملون بجد مع الشرق .

٨٤ـ الاقتباس ماخوذ عن مطالعة نشرتها المجلة لايماء المتون اللصوص الاربعون ... وذلك في عدد ٩ كانون الثاني ١٨٤٧ ، ص ٢٦ .

موسى
دراسة في فن

□ شجاع مسلم العاني

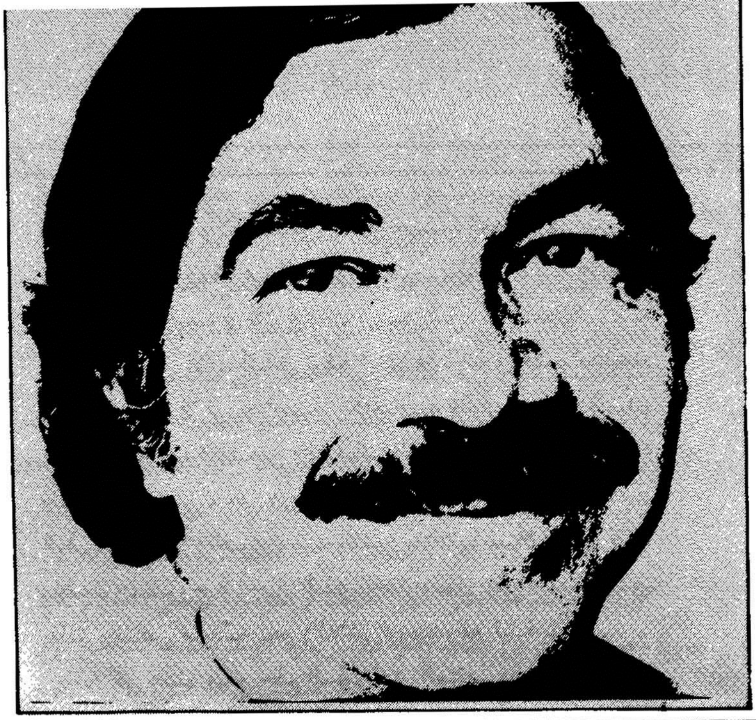
يقدم القاص موسى كريدي لمجموعته الثالثة «غرف نصف مضاءة ١٩٧٩» ببضعة اسطر من قصة «أوراق ضالة لرحلة قصيرة» وفي هذه الاسطر القليلة يرد متقابلان اساسيان هما بمثابة ثابتين سيترددان كثيرا الى جانب ثوابت اخرى، والمتقابلان هما الريح والضوء، ويرد اللون الابيض. والورق كمرادفين سيكولوجين للثلج والضوء.

وتتيح لنا قصة اخرى من قصص المجموعة، هي قصة «الحلم» تفسيرا واضحا لهذين المتقابلين، اذ يرد النور بمعنى الدفء، والثلج بمعنى البراءة، ويتجمع المتقابلان مع مرادفاتهما السيكولوجية، ليعنيا «الدفء والبراءة والسعادة». وقصص كريدي، بحث دائب عن عالم «الدفء والبراءة والسعادة» هذا، الا ان هذا العالم هو عالم وهمي في قصص كريدي، فالشرفة في قصة «اوراق ضالة لرحلة قصيرة» تغرق في «الضوء» ولكن «عبر الريح» والغرفة «تطل على سفح من الثلج وليس ثمة ثلج».

وابطال كريدي هم في الغالب، مثقفون يحلمون بالسعادة والبراءة وبعالم جديد تتحقق فيه كل هذه المعاني، ولكن احلامهم تتحطم بفعل القوانين الموضوعية لواقع مدنس بالاثم والشر والعنف، هذا الشر الناجم تارة عن التخلف، وتارة اخرى عن المدينة الحديثة، والبحث عن سعادة مفقودة، يتم في قصص كريدي عبر موضوعين اساسين هما الجنس والسفر والرحلة.

لقد بدأ القاص محمد خضير مجموعته الثانية «في درجة ٤٥ مئوى» بالصحراء، وانتهى بالمدينة الحديثة، أما كريدي فقد بدأ مسيرته من (المدينة) الزراعية المتخلفة وانتهى في مجموعته الثالثة الى مناقشة موضوع «الاغتراب» في المدينة الحديثة. وفي كلتا المرحلتين، ينجم اغتراب ابطال القاص كريدي عن التناقض بين الرغبة والواقع، بين رغبة المثقف بالدفء والبراءة والسعادة، وبين عالم مدنس بالاثم والشر. سواء كان هذا الشر نابعا من علاقات زراعية في مدن متخلفة تقع على تخوم الصحراء، أو من علاقات متطورة في مدينة حديثة. ومن هنا، من التناقض الكائن بين الرغبة والواقع، ينشأ الحلم لدى شخصيات موسى كريدي. ومن البديهي القول بأن الفن لايمكن ان يوجد بدون الحلم الناشيء عن مثل هذا التناقض.

ان قراءة سريعة لاعمال موسى كريدي القصصية، تكشف عن أن عالم القاص هو نفسه في كل مجاميعه القصصية، وان القاص يعود الى موضوعاته السابقة، ليعالجها من جديد، وقد تكون المعالجة الجديدة ناجمة عن احساس القاص بأخفاقه في معالجة موضوعه كما هو الامر في قصة (الحصان) التي يعيد فيها القاص نفس الموضوع في قصة سابقة هي قصة «مرمى القاع الاخر»، على حين نجد موضوعات أو موتيفات من قصص سابقة تتشكل من جديد في قصة جديدة كما هو الامر في قصة «غرف نصف



كريدي
ـه القصصي

مضاءة» و«أوراق ضالة» و«الارنب»، هذه القصص الثلاث التي اعاد فيها القاص تشكيل معظم موضوعات قصصه القديمة، التي يعد موضوع البحث عن سعادة مفقودة محورها. هذه السعادة التي يتم البحث عنها عبر السفر والرحلة تارة، وعبر البحث عن الاب المفقود والزوجة المفقودة تارة اخرى.

ولقد اشار ناقد عراقي، وهو بصدد دراسة المجموعة القصصية الاولى للقاص، الى ان بطل موسى كريدي في هذه المرحلة يذكرنا بأبطال محفوظ في المرحلة الفلسفية «يذكر بعمر الحمزاوي بطل الشحاذ الذي يظل يركض لاهثا بحثا عن ذلك النداء الغامض فيتردى في النهاية في هوة التصوف والميتافيزيقا، كما يذكرنا ببطل الطريق الذي يظل يبحث عن هذه الحقيقة ـ الوهم خلال رمز الاب في رحلة مضنية، ولا مجدية. وبطل موسى كريدي هنا يشده احيانا مثل هذا الهم والتوق لأكتشاف شخصية (الأب) كما في قصة (الوهج القديم) والذي يكتسب قيمة رمزية للشيء المجهول، لليقين ولطريق الخلاص...»[1]

وصحيح ان بطل موسى في مجموعته (اصوات في المدينة) يذكرنا ببطل نجيب محفوظ في مرحلة الفلسفية، تماما مثلما يعيد عزيز علوان بطل قصة (الأرنب) الى اذهاننا بطل قصة الطريق لنجيب محفوظ، الا ان تعميم هذا الامر على قصص كريدي يفتقر، في رأينا، الى الدقة، ذلك ان البحث عن الخلاص عبر الصوفي والميتافيزيقي يقتصر على قصة واحدة من قصص كريدي هي قصة «يظل السفر هو الطريق» وذلك بسبب من اشارته الواضحة الى هذا الطريق اذ يرد على لسان الراوي قوله: «انهم يملكون مفتاح الخلاص. انت ستملكه ايضا، المنارات المضيئة الطويلة، والقباب الزرق المهيبة بأستطاعتها ان تحميك... واللغة التي تقول للأنسان تكون بلون الحجر والتراب والا فقدت البراءة»[2].

ان قصصا اخرى غير قصة «يظل السفر هو الطريق» حافلة بالاشارة الى دوافع ثقافية واجتماعية موضوعية، هي التي تسهم في خلق حلم السفر لدى بطل القاص، كما هو الامر في قصة «الظل والصدى» حيث نضع ايدينا على هذه الدوافع في الحوار الباطني الدائر في نفس البطل: «لماذا البقاء... افترض ان تموت وانت ترضع خشب المقاهي بعضا من يقظتك؟ هذه الاعمدة وتلك الطرق، تلتفت حولك وتسمعك قتلا لم تألف لغته.»[3]

الا ان اهمال القاص في تصوير شخوصه تصويرا كاملا، وكشف دوافعها السلوكية، وما يترتب على هذا الاهمال من غموض في احداث وشخصيات القاص ـ التي تبدو احيانا وكأنها تنطوي على سر مخبؤ ـ هذا الامر هو ما يدفع الى القول بأن بحث ابطال القاص عن خلاص، هو بحث صوفي ميتافيزيقي.[4]

على ان البحث عن سعادة مفقودة، لدى ابطال القاص، في مجموعته الاخيرة، يكتسب ملامح اجتماعية واضحة، ويرتكز الى ارضية واقعية، فحلم السفر لدى بطل (غرف نصف مضاءة) ينبع من الواقع الاجتماعي والثقافي المتخلف الذي تحياه مدينة ماتزال في دور التكوين، وماتزال علاقاتها الانتاجية علاقات زراعية بدائية، وحلم المثقف (نافع سلمان) بالسفر انما ينبع من هذا

الـواقـع الثقـافي والاجتمـاعي الـذي جسـده القـاص في رموز أو شخصيـات عديـدة: في البـدوي الـذي ـ يرفض ان يسلم (نافع) القهـوة بيـده اليسـرى لأن عادات قبيلتـه تقـول ان «العَطـا . . بيـه باليمين»، وفي الاب الـذي ترقـد ابنتـه مشلولـة ويرفض استدعاء الطبيب متـوسـلا في علاجهـا، بالتعـاويـذ والرقى، وفي (السيد) الـذي يستخـدم الطقـوس والشعـائـر الدينية قناعا يخفي به لوطيته وشـذوذه الجنسي، وفي (رهمـة البـديـري) الـذي يمـوت بدافـع الخـرافـة، وفي (اخـوى) سنيه اللذين يقتلانها غِسلاً للعار، لأنّها رفضت ان تتـزوج الـرجـل الـذي اختاراه لها، وفي حمدان الذي يطلق رصاص مسدسه نحو (اللاشيء) وبدوافع قبلية بدائية.

من كل هذا، ينبـع حلم السفـر لدى المثقف (نـافع سلمان)، وبفعـل هذا التخلف نفسـه يحبـط (نـافـع سلمان) ويموت حلمه بالسفر حين يستدعي ويطلب منه المثول امام هيئة التحقيق فيسقط جواز سفره ويغطس في بركة ماء اسود.

ان دوافـع (سميـة) بطلة قصـة (اوراق ضالة لرحلة قصيرة) هي نفس دوافـع نافـع سلمـان، فالتخلف الاجتمـاعي، والمكـانـة المنحطة التي تحياها المرأة هما اللذان يصوغان حلمها وتوقها الى الرحلة، وكما يكشف القاص ازدواجية المثقف الشرقي في موقعه من المـرأة، والبـون الشـاسـع بين الفكـر والتطبيق، بين النظـرية والممـارسـة، ـ لدى شريحـة واسعـة من المثقفين، تقـول بطلة القصة، وهي فتاة من فئة المثقفين (انك مهما قلت في حق المرأة ودافعت، ومهمـا زعمت فانـك في النهـايـة تظل تفكر مثلهم وتنام مثلهم كلكم سواسية، وتظل المرأة في نهاية الامر ايضا نزوة، شيئا من الرقة . . وعاء للرغبة».

وكما يستحيل الحب في قصة ماركريت دورا (موديرتوكانتابل) التي تأثـر بهـا القـاص وهـو يكتب قصته هذا، يستحيل الحب بين سميـة وزميلهـا المثقف، على ان استحالة الحب لاتنبع من دوافع ومفـاهيم وجـودية حول فنـاء الانا في الاخر كما هو الامر في قصة دورا وانمـا للدوافـع الاجتمـاعيـة التي بينـاهـا، نفسها: ازدواجية المثقف الشرقي في موقفه المتخلف من المرأة، ممارسة وسلوكا.

ان القصـة لا تستمـد اهميتهـا من هذا المعنى فحسب، بل تستمـد اهميتهـا وبصـورة اكبـر من تلك التأملات حول فن القصة وعـلاقـة الفن بالواقع، التي اذا ما وضعناها الى جانب قصة اخرى هي (مغني الكـورس) استطعنـا ان نستخلص وجهـة نظـر واضحة للقـاص في مسـائـل الابـداع والـفـن وعـلاقـتـهـمـا بالـواقـع، ذلك ان هذه القصة، هي قصة تسجيلية، كتبها القاص موسى كريـدي في مرحلة صمت فيهـا عن الكتـابـة، وواجـه فيها عذاب الصمت، كما اعاد فيها تشكيل رؤ يته عن فن القصة، وقد اتـاح له هذا التأمل ان يعيـد النظـر في اعمـالـه السابقة، محاولا تجـاوزهـا مبنى ومعنى. ان هذه التأمـلات تلقي الضـوء على فن القاص نفسه. كما تلقيه على جيله باكمله.

وفي ردود القـاص المحبـط على المحـامي الـذي يطـالب القصـاصين بأن يكـونـوا واقعيين، مقترحا ان يزوروا مواقع العمل والبناء، ويكتسبوا بعد تجربة، في هذه الردود نضع يدنا على واحد من اهم اسبـاب ازمـة الفن القصصي في مجتمـع كالمجتمـع العـراقي. اذ لايتيـح مثـل هذا المجتمع للكاتب فرصة ان يكتب عن تجـربـة حيـة معاشة. ان معظم قصاصينا ينتمون الى شريحة اجتماعية منفصلة عن حركة المجتمع الى حد بعيد، ويترتب على هذا الـوضـع ان يلجأ الكـاتب الى احـداث مجـازيـة بديـلا عن التجـربـة الحية المعـاشـة وعن الـواقـع. وتتحـول الشخصيـات والنمـاذج الخيـاليـة لدى الكـاتب الى مجـرد رموز أو (معـادلات خيالية) للواقع. وغالبا ما يستمد الكاتب احداثه ونماذجه هذه من ثقـافتـه لتصبح الثقافة لا الواقع مادة القاص، حتى اذا نضبت هذه الثقـافـة ـ على عكس الـواقـع المتجـدد الـذي لا ينضب ـ نضب القـاص معها وصمت، ولسنا بحاجة الى التذكير بأسماء قصاصينا المبدعين الذين طواهم الصمت بعد مجموعة قصصية او مجموعتين.

لقـد اشـرنـا الى مؤثرات من قصة دورا في قصة كريدي هذه، وحسبنـا دليـلا على ذلـك ان كلتـا القصتين تسجيليتـان، اذ يقـوم الحـدث في روايـة (مـوديـرتوكـانتـابـل) على تسجيـل حركـة الشخصيات ـ بشكل يومي ولفترة زمنية محددة، وفي كلتا القصتين يصبح الحب مستحيلا وان اختلفت الـدوافـع، ولعـل ظهور جثة الغـريق في قصـة كريدي، دون تمهيد أو مسوغ واضح، هو مجرد اثر من اثار قصة دورا، اذ تنتهي القصة، وبسبب استحالة الحب، بأنتحار واحدة من شخصياتها.

ان ملامـح (مـدينـة) زراعيـة متخلفة، تظهر ايضا في قصة مثل قصة (الحية) وسكان المدينة يؤمنون بالخرافة ويتنكرون للحقائق العلميـة، وعلى حين تزحف المقبـرة في المـدينـة مهـددة بخطـر التلوث والمرض والموت، يقمع سكانها اية محاولة اومبادرة للتنبيه على هذا الخطـر، وحين يزمـع عامر سعيد على القاء محاضرة عن هذا المـوضـوع يخطر في باله انه سيكون واحدا من سكان المقبرة بعد محاضرته. الا انه يفاجأ وهو على باب القاعة التي يزمع القاء محـاضـرتـه فيهـا بخلوهـا من الجمهور، ثم يكتشف خلو المدينة

وشـوارعهـا من السكان، ويعرف ان ذلك حدث بسبب ظهور ذنب أفعى ذي لون احمـر في السمـاء وفـزع السكان منه، ويعرف حين يجلس في المقهى ان الـذنب مجـرد «خـرافـة» وانـه كما يهمس ـ رجل بجانبه ـ ذنب لطيارة من الورق. ومن الواضح ان القاص اراد ان يصـور حالـة الفكـر والعلم في مدينة ذات ملامح زراعية بدائية يتفشى الايمـان بالاسطـورة والخرافة فيها، وما يتميز به سكان هذه المـدينـة من عنف ووحشيـة يمـارسـونهـا بحق العلم والعلمـاء والمفكرين، كما اراد ان يصور خضوع السكان لقوى ذات طبيعة (علوية) وافتقارهم للقدرة الروحية لمقاومة الاخطار المحدقة بهم، والجمـود الفكـري الـذي يجعل من البشر مجرد (قطيع)! لايتورع عن قتل واحد من سكان المدينة لأنه يؤمن بحقائق العصر العلمية!

وتنتمي الى هذه المجمـوعـة من القصص التي تصـور مظـاهر التخلف في مثـل هذه المـدينة، قصة (السور والجسد) الا ان هذه القصـة، بمـا تضمنتـه من احتفال بالغ بالشكلية والاسلبة، فضلا عن جنون بطلتها ـ يجعل منها قصة تنتمي الى المرحلة الاولى في حيـاة كريـدي الفنيـة، ومـا كان جديـرا بها ان تضم الى مجموعته الجديدة (غرف نصف مضاءة).

× × ×

اشـرنـا في بداية الحديث، الى ان البحث عن سعادة مفقودة، يتم في قصص كريـدي عبـر موضـوعين اسـاسيين همـا الجنس والرحلة. واذا كان موضوع الرحلة والسفر مازال ماثلا في مجموعته الثالثة (غرف نصف مضاءة) فان موضوع الجنس قد خفت وانحسر الى حد بعيد، في هذه المجموعة واذا كان كريدي قد طور ـ والى حد كبير ـ رؤ يته وادواته الفنية في معالجته لموضوعاته، فان رؤ يته للجنس ظلت تتسم بنفس المـلامـح (الطبيعيـة) التي كانت تتسم بها مجموعته الاولى والثانية.

واذا كنت معنيا هنا بتوضح هذا الامر بشكل تفصيلي فذلك لأن الكثير من القصاصين العراقيين من جيل الستينات، قد صاروا الى المنهـج الطبيعي اومنهـج الواقعية الاولى. فضلاً عن اننا واجدون ملامـح هذين المنهجين في الكثيـر من قصص جيـل السبعينات، وابـرز هذه المـلامـح مانجـده في النمـاذج التي يختـارهـا هؤلاء القصاصون من سلوك ينطوي على الشر. ويبتعد عن كل ماهو خير وانسـاني ونبيـل. وسأضـرب مثلا باثنين من قصاصينا ينتميان الى جيلين مختلفين، اولهمـا عبـد الـرزاق المطلبي في مجموعتـه القصصية الاخيرة (شجرة المسافات) الذي يبلغ ابطاله درجة عالية من الشـر. ويفصـح سلوكهم عن قدرة كبيـرة على اتيانه وليس ادل على ذلـك من معـاملة (عبـد الله الصفار) بطل قصة (تأريخ انسان مهزوم) لابنه اليتيم من امه (حسين) معاملة قاسية تفتقر الى ابسط عواطف الابـوة، وثـانيهمـا ضيـاء خضيـر في مجموعته القصصية (الـرجـال والشمس) حيث تفصح شخصياته عن مثل هذا السلوك الشرير، وحيث عالم القاص عالم قاسي لا رحمة فيه ولا مكان فيه للقيم الانسانية الاصلية والنبيلة!

ان موسى كريـدي، يقتـرب في معـالجتـه للجنس من تصـور المدرسة الطبيعية على حين يقترب في تصوره لبعض شخصياته ـ كمـا سنـرى من واقعيـة بلزاك وفلوبيـر، حيث يعمـد القـاص الى وصـف ما تحفـل به نفـوس تلك الشخصيـات من شر، ولكي نقف على هذا التصـور الطبيعي او الـواقعي (البـرجوازي) لدى القاص سنعمـد الى ماهـو حسي، بعيـدا عن التجـريـدات الفكـريـة، مستشهدين بمشهد من رواية (الارض) لاميل زولا، رائد المذهب الطبيعي في الادب.

وفي هذا المشهـد تذهب (فـرانسـواز) بطلة زولا لتلقيـح بقرتها لدى (جين) الذي يمتلك ثورا الا ان ثور (جين) يخفق بسبب صغر حجمه في أن ينجز تلقيح البقرة، عندئذ تتقدم فرانسواز لتعين الثور (قيصر) في عمليـة تلقيـح بقرتها (كوليش)، ويصف زولا المشهد بهـذه الكلمـات: رفعت ذراعهـا بثبـات وامسكت بقضيب الثـور ودفعتـه، وعنـدمـا احس قيصـر انـه اقتـرب من المكـان المطلوب استجمـع كل قواه، وبـدفعـة واحـدة ادخـل قضيبـه الى اقصى مايستطيـع . . . . امـا البقـرة فقد بقيت ثابتة ثبات الارض الخصبة وهي تتلقى البـذر ويضيف الـراوي قائـلا وهـو يشيـر الى موقف (جين): ولم يهتم بأن يقـول واحـدة من تلك النكـات البذيئة التي اعتاد عمال المزارع ان يقولوها عندما تحضر فتيات مع الابقار، اما الفتـاة فقـد كانت ترى ان الموضـوع عادي وضروري تماما. انها مسألة طبيعية تماما[*]

والامـر كله يكمن في كلمـة (طبيعيـة) ذلـك ان عرض الجنس كمـادة بدائيـة وبطريقة مكشوفة وكأنة لا يعدوان يكون عملية وضع البـذار في الارض: : هوجوهـر الطبيعـة، وتـرتب على هذا، ان يكـون الانسـان في الادب الطبيعي، حيـوانـا طبيعيا تدفعه وتسيره وظائف البيولوجية. دون ان يكون للتأريخ او الحضارة اي دور في كبـح وقمـع هذه الـوظـائف والغـرائـز. كما يترتب على هذا الفهم البيـولـوجي والفسلجي للانسـان، خصـائص تعبيـرية، ابرزها أن القـاص يعمـد نقـل الطبيعـة كما هي، بكل تفصيلاتها، وتسجيل

الـواقـع اليـومي بكل تفصيلاته الزائدة، بعيدا عن الحذق والتركيز اللذين يشكلان مسألة جوهرية في الفن عموما.

ان الكثيـر من قصـاصينـا يقـع اسيرا لهذا التصور وهذا المعيار (للواقعيـة) الذي هو تصور المدرسة الطبيعية ذاتها. ومن شأن هذا التصـور ان يفقـر ويجدب، الواقع ذلك ان التناقضات الاجتماعية الكبيـرة، لايمكن ان تظهـر في كامـل تفتحهـا وغنـاهـا في اليومي والـوسطي، بل في ماهـو استثنـائي فحسب، واعتنـاق مثـل هذا التصـور من قبـل القـاص معنـاه التخلي عن صيـاغـة التنـاقضات الاجتماعية في اكثر صورها غنى ونقاء.

ان القـاص موسى كريـدي. هو واحـد من قصـاصينـا الـذين يأسرهم هذا التصور للواقعية. وبخاصة في مجموعتيه القصصيتين الاولى والثـانيـة، وتعبـر هذه الطبيعية عن نفسها، في تلك الصور الجنسية الي يعرضها القاص في شكلها الاكثر فجاجة وغلظة، في قصص كثيـرة كقصـة (الظـل والصـدى) و(الشيء المستحيـل،) و(خطـوات الـوجـه المقـامـر)، وكأن ابطاله يقولون وهم يمارسون اشكـالا ميتـة من الجنس، ما تقوله بطلة زولا: (انها مسألة طبيعية تماما) بل ان هذا الجنس الطبيعي يصبح في قصة كقصة (الصوت البعيـد) وكأنـه البـديـل الـوحيد للواقع الذي يحياه (محمود) بطل القصـة وتصبـح يد المـومس الشقـراء، البـديل ليد (الشيخ). وهو بديل يطمئن اليه بطل القصة المغرقة في عاديتها.

وفضـلا عن هذا الامـر. وعن اختفـاء اي دافـع سوى الـدافـع الطبيعي البيـولـوجي وراء هذا الجنس، فان الطبيعيـة عبـرت عن نفسهـا في قصص كريـدي الاولى في ذلـك الوصف (الملحمي) للواقـع، وتلك التفصيـلات الكثيرة الزائدة والتي تفاقمت الى حد كبير في مجموعته الثانية وباتت تخنق القصة، والقارئ معا.

وصحيـح ان الـدافـع الجنس قد انحسـر والى حد بعيـد ـ في مجموعة القاص الثالثة، الا ان ـ الملامح الفكرية والتعبيرية نفسها ظلت بارزة على جبين قصصـه، ولعـل قصة (الكلب) التي تنتمي هي و(غـرف نصف مضـاءة) و(اوراق ضالـة) لقـالب النـوفيليت او الرواية القصيرة، تجسد هذه المعاني مجتمعة.

وتـروى القصـة، حكـايـة امـرأة مطلقة من زوجها، يقتني ابنها سمير كلبا ويقيم معـه علاقـة وطيـدة، لكن مجرى الاحداث في القصــة يكشف عن ان الأم تجـد في الكلب وسيلة للتعبيـر عن حاجتها العاطفية والجسدية، ويصف القاص تلك اللحظات التي يترك فيها سمير واخته الدار وتنصرف الأم الى الكلب. والقاص في وصفه للعلاقة القائمة بينهما، يظل قريبا من الدافع البيولوجي، اذ ينحصر الوصف على المظاهر الجسدية، دون الروحية «كان لحم كتفيها ظاهرا وان غطته بشال وكانت فتحة الصدر تكشف عن فجوة ضيقـة مابين النهـدين، حين تعابثه او تضاحكه لم يدر بخيالها انها تنظـر الى مجـرد كلب، كان يستجيب لرقتهـا، وكـان هنـاك خفق واضح تحسه في داخلها»[٦]

ويمضي الوصف على هذا الشكل، دون اية اشارة من القاص الى الـدافـع السيكولوجي الذي يسهم في خلق الدافع الجنسي، ومن ثم في توطيد العلاقة بين الام والكلب. وليس السرد وحده هو مايؤكد هذا المعنى البيولوجي الطبيعي للجنس، بل تؤكده خاتمة القصة، فعلى حين تفقد العائلة كلبها وتعود من رحلة البحث عنه، تستقبـل الام زوجهـا المنتظـر (النـور)، ليكف البحث نهـائيا عن الكلب الضـائـع. وهكـذا يقحم القاص مثل هذه النهاية المفتعلة دون ان تجـد حيـوان وشخصيـات اخـرى في القصة هي شخصية سميـر واختـه والكلب معـالجـة كاملة ونهـائيـة، فالتصور الطبيعي للدافع الجنسي يتصارع مع التطور الدرامي لحدث القصة ويهشم هذا التطـور، وليحـل هذا الصراع على حسابه وليصبح (انور) في هذه القصــة مجـرد بديـل للكلب تمـامـا كمـا كانت يد المـومس الشقراء بديلا ليد الشيخ لدى محمود في قصة (الصوت البعيد).

لقـد اشـار ناقد ناشيء الى ان بعض المشاهد في القصة زائدة وكان من الممكن حذفها مفترضا ان (الكلب) قصة قصيرة، وكان احسـاس النـاقـد في مكـانـه، ذلك ان القصة خرجت عن اطارها لتصير رواية قصيرة تتسع لأكثر من شخصية دون مسوغ فني، وكان هذا يحتم على القاص معـالجـة نهـائيـة لكـل شخصيات روايته القصيـرة، الا انـه كمـا اسلفنـا، اقحم نهايته على حساب التطور الدرامي لحدث الرواية.

وليس الـدافـع الجنسي وحـده، لا يجـد من القـاص معـالجـة واضحـة لدوافعـه المتنـوعـة، وغير الطبيعية، بل ثمة دوافع اخرى لاتجد تبريرها المناسب، وفي رواية الكلب بالذات يقحم القاص شخصيـة المجنـون (هـداوي) الذي يعتدى على الاسرة ويهددها بحيث تزمع على الرحيل. ومن الواضح ان شخصية (هداوي) هي مجـرد كنـايـة أو(معـادل خيالي) للشر الذي يتهدد الاسرة، الا ان الامـر يؤكـد ما قلناه سابقا، من ان الشخصيات تستحيل بفعل فقر تجـربـة القاص الى رموز ومعادلات خيالية للواقع قد تنحرف بعيدا عن الاطـار التأريخي للشخصيـة ونحـو مزالق مثـاليـة، ذلـك ان الاستثنـاء هو ضروري في النمـوذج الفني او القصصي، الا ان الاستثناء الكلي يبعـد النموذج عن نموذجيته ويخرجه منها ليضعه في اطار الشاذ والصدفة، ورغم كل الاستثناء الموجود في شخصية الملك ليـر لشكسبيـر، فانـه ماكان من الممكن ان يكون لمسرحية

شكسبير اي معنى لو كان الملك لير مجنونا منذ البداية، ولم يفقد صوابه نتيجة الاحداث.

ان شخصيات من هذا النوع كشخصية (هداوى)، والمرأة المجنونة في قصة (ازاء السور والجسد) من شأنه ان يجعل الحدث القصصي يقوم على العرضي، لاعلى الضرورة التي يقوم عليها الحدث في الشكل الفني الحديث للقصة، ويعود بها الى عنصر المصادفة والى ماهو خارق واستثنائي، بعيداً عن العلّية.

ان بعض المشاهد في القصة، تعيد الى الاذهان، تلك العدمية واللاشيئية التي يغرق بها ابطال موسى كريدي في قصصه الاولى، ففضلا عن تخلي العائلة نهائيا عن الكلب البائس، يقف جمهور من الناس يشهدون اعتداء (هداوى) على الكلب، وصرخات الكلب الذي يوشك ان يموت بيديه، والآم سمير وهو يرى الى كلبه في كف قاتل مجنون، دون ان تتحرك فيهم اية عاطفة انسانية، ودون ان يتحرك احد منهم لاغاثة الكلب المعتدي عليه، والمشهد هذا، بقدر مايعيد الى ذاكرتنا عدمية شخوص القاص في قصصه الاولى، يعيد الى الاذهان السمات والملامح الفكرية للواقعية الاولى، التي تعمد تعرية السلوك البشري ومايمكن خلفه من دوافع الشر وما يكمن في نفوس الشخصيات من دوافع ونوازع شريرة.

ومايقال بصدد قصة الكلب، يمكن ان يقال بصدد قصة اخرى هي قصة (المظلة)، التي يقوم حدثها على سلسلة من المصادفات. التي قد تحدث في الواقع، لكن بناء قصة فنية على سلسلة كاملة من المصادفات يؤكد نفس المعاني التي قلناها من قبل بصدد اخراج القصة من دائرة الحبكة الحديثة وقانون العلة والمعلول ووضعها في دائرة الخارق والاستثنائي. ان قصة مثل هذه رغم ان احداثها قد تقع لكثير من الناس - تفتقر الى الدلالة تماما، والامر نفسه ينطبق على قصة ثالثة هي قصة (ذات صيف).

وقصة (الكلب)، تذكرنا بقصة شبيهة لقاص عراقي آخر هي قصة (صراع)[8] لشاكر خصباك التي ضمتها مجموعته الاولى (صراع) عام ١٩٤٨، والتي تقيم بطلتها (فاطمة) شكلا من اشكال العلاقة الجسدية مع طفل في الثامنة من عمره، ومأساة بطلتها شبيهه بمأساة ام سمير بطلة كريدي، وتنبع من نفس العوامل الاجتماعية الصانعة لها، وان اختلفت ملامح بعض شخصيات القصتين، وبخاصة ملامح الزوجين.

في قصة (الارنب) يعود القاص الى معالجة الموضوع الذي عالجه في اكثر من قصة سابقة، وهو البحث عن سعادة مفقودة مجسدة في رمز الزوجة (حليمة) في قصة (عقد النهار) وفي (الاب) المفقود في قصة (الوهج القديم). وموضوع قصة (الارنب) اذن موضوع متكرر لدى كريدي، لكن القصة انطوت على معان جديدة، ابرزها ان القاص وان كانت احداث قصة مجازية، الا انه لايعمد الى انتزاعها من اطارها التاريخي، كما فعل في قصصه السابقة بحيث دفع ذلك الباحثين الى القول بميتافيزيقية الخلاص الذي يبحث عنه القاص، بل يناقش موضوعه قريبا من دلالته التاريخية.

و(عزيز علوان) بطل القصة، معسم مثقف. يبحث عن طبيب يدعى (جلال صابر) وهو لايبحث عنه في عيادته المغلقة، بل في مقهاه المعتاد (السعادة) وفي الشوارع والازقة والاسواق، و (جلال) هذا يشكل نفس المعاني التي يشكلها (سيد الرحيمي) الاب بالنسبة (لصابر) بطل قصة الطريق لنجيب محفوظ، فاذا كان الاب سيد الرحيمي هو كل شيء في حياة صابر، والبحث عنه هو بحث عن (الحرية والكرامة والسلام) فأن (جلال صابر) يعني (لعزيز علوان) الحياة نفسها، يقول (عزيز): «افكر لحظة بعد اخرى في وضع حد لحياتي، غير ان شوقا مبهما ينسل مثل خيط غامض مازال يشدني الى الحياة، بل ان صاحبي الذي لم اره، هو الذي يوصل ما بيني وبين الحياة.[9]

واثناء بحث البطل عن جلال يلتقي بفتاة لها ملامحه فيظن انها اخت جلال، تقول له انت ارنب وتهرب. ويصبح هذا التشخيص لازمة البطل، وهذا النعت موضوع تفكيره والشغل الشاغل له الى جانب البحث عن جلال. ويتوصل البطل بعد طول تفكير في دوافع الفتاة الى اطلاق هذا النعت، الى فكرة مفادها ان الفتاة لم تطلق عليه هذا النعت لشبه فيزيولوجي بينه وبين الارنب بل كانت نظراتها مصوبة نحو اعماق الروح، تلتقط الاشارة الخفية.. تتجه الى تمزيق الجسد.. لكن ترى مالم يره الآخرون. واذا ما ادركنا ان الارنب حيوان يتصف بالوداعة واللاعنف بل وبالجبن»، ادركنا الدلالة التي ينطوي عليها هذا الوصف.

(جلال صابر) كالشبح، لايظهر الا ليختفي بحيث لا يستطيع (عزيز علوان) الذي يراه لحظات قصيرة كالومض، ان يقرر ما اذا كانت رؤيته له واقعية ام مجرد وهم (لاحت قامة رجل، ظهر ثم اختفى، وبدا ذلك مثل نجمة تومض ثم سرعان ماتختفي، ولكن ماعتم ان لاح شبح جلال صابر، ثم يصف (عزيز) وهو راوى القصة متسائلا: حاورته ام حاورت نفسي؟ لا. لايمكن. لقد حاورته ثم اختفى» وينتهي البحث بعزيز علوان الى ان يحاصر - وهو يتابع شبح جلال - في زقاق صغير، يحاول الخروج منه فيجد في بابه ثورا يسد عليه طريق الخروج من الحصار: (وانفتحت

عيناه على وسعهما حيث رأى نفسه مرة اخرى محاصرا في زقاق صغير مربه قبل دقائق حين امال رأسه نحو الارض رأى الثور ينظر اليه بعينين واسعتين وقرنين ضخمين ويقف في فم الزقاق كالحجر».

ومن الواضح ان بحث عزيز علوان هو بحث عن السعادة، وان مايسد عليه طريق البحث هو العنف المجسد خياليا برأس الثور. ويرتبط هذا العنف بالمدينة الحديثة، وبما يترتب على نشوئها من قيم جديدة: وانبعثت مرة اخرى اصوات الباعة، وابواق السيارات، اصوات حاملي الماء والشاي والاكل. اصوات تضرب طبلة الاذن، تضرب الاسفلت والعصب وزجاج النوافذ قال عزيز انها اصوات للتدمير. اصوات لتقصير العمر.[10]

والقاص في منهجه الفكري والتعبيري يقترب في قصته هذه من كافكا الى حد كبير. وثمة اشارة واضحة الى مؤثرات من ادب كافكا واخرين غيره في القصة، فعزيز علوان قرأ. في الكتب ان «البعض كانوا في يوم ما بشرا ثم تحولوا الى او لنقل صاروا كلابا. او صراصير او... او... الخ.

واذكر ان شخصا اسمه كريكوري سامسا، نهض من النوم ذات.. ورأى نفسه حشرة» على ان اقتراب موسى كريدي من كافكا لايتم بسبب التحول، فكريكوري ساماسا تحول فيزياويا الى حشرة على حين تحول بطل كريدي روحيا بل بسبب هذا الشبه في المنهج الفكري والتعبيري، اذ ان كافكا يتناول احداثه في اطارها التأريخي، ويجري الحديث عن تحول كريكوري ومأساته جنبا الى جنب مع الحديث من عالم التجارة والمصارف والشركات، واحلام عائلة كريكوري بشقة جديدة كانت تعول في الحصول عليها على راتب كريكوري الذي يعمل تاجرا جوالا لحساب شركة تجارية وكذلك الامر في قصة كريدي، ان عالما تجاريا طاغيا واضح المعالم يكمن في قصة كريدي وتدور احداث قصته بالقرب من اسواق واماكن تجارية لها وجود تأريخي واضح.

ولا تقتصر المؤثرات العربية والغربية على كافكا فاشارة القاص الى بشر صاروا كلابا لعلها اشارة الى بطل عبد الرحمن منيف في رواية (الاشجار واغتيال مرزوق) اذ يحس بطلها، استاذ الجامعة عبد السلام منصور وهو يلقي محاضرته على طلابه بأن صوته قد صار شبيها بصوت الكلب، ويمكن ان نبصر في القصة الى جانب رواية منيف، ثلاثة مؤثرات غربية في القصة هي مسرحية صموئيل بيكت «في انتظار جودو» ومسرحية يوجين اونيل (القرد الكثيف الشعر) وبعض لوحات بيكاسو التي رسمها ابان الحرب الاهلية في اسبانيا، وجسد فيها بشاعة الحرب، وبخاصة لوحته الشهيرة «الغرنيكا» ولوحة (طبيعة صامتة، . اللتين يظهر (الثور) المتجهم في كل منهما كرمزا وكناية عن العنف، ويقترب القاص من بيكاسو الذي يرد ذكره على لسان البطل عزيز علوان مشبها احدى عمارات بغداد بلوحة تكعيبية، يقترب منه في استخدام اسلوب قريب من اسلوب بيكاسو والفن الحديث عموما، في رواية الحدث، فهو يتأمل الاوساخ المتراكمة على زجاج المقهى، ويصفها بطريقة تبدو معها وكأنها لوحة فنية حديثة: تأمل عزيز هذه الخارطة ورآها رسوما لوجه ممسوح الانف، وجه آدمي، نهد مقطوع)

على ان القاص يختلف عن بيكاسو في نهجه التعبيري ـ ذلك ان بيكاسو في لوحاته المذكورة يجرد الالم والخوف من التأريخ ويعود بهما الى طبيعة صارخة الاحتجاج.[11] ان مانراه في الغرنيكا ليس الحدث الفعلي الذي جرى لمدينة غرنيكا، بل تصور بيكاسو الذاتي للالم،

وما حدث للاجساد المهشمة البشرية والحيوانية هو المعادل الخيالي لما حدث على صعيد الاحساس الجسدي كما يقول بيرجر، ولذا فان القاص كريدي يظل في منهجه التعبيري اقرب الى كافكا منه الى بيكاسو.

وليس غريبا على القاص كريدي ان نجد في قصته هذه مؤثرات من المسرح الحديث، فالقارئ لقصصه في مجموعته الاولى يجد تأثير مسرح العبث واضحاً في قصصه، ولا سيما في الحوار الذي يفقد طبيعته القصصية ويقترب كثيرا من الحوار في مسرح العبث، وفي (الارنب) ثمة مؤثرات واضحة من مسرحية بيكت (في انتظار جودو) كما اسلفنا، ومن المعروف ان المسرحية تروي حكاية فلاديمير واستراجون اللذين ينتظران شخصا وعدهما بالمجيء هو «جودو» وتنتهي المسرحية، دون ان يحضر.

واذا كان ثمة شبه بين بطل بيكت و(بطل كريدي) فأن في بطل الآخر ملامح واضحة من بطل مسرحية يوجين اونيل (القرد الكثيف الشعر) ايضا و«يانك» بطل المسرحية تصفه فتاة تدعى «ميلارد» بأنه وحش صارخة عند رؤيته وهو يقوم بعمله في تزويد الباخرة بالوقود الذي هو الفحم (ابعدوني عن الوحش المفترس)[11] وكأنها على حد تعبير صديقه العجوز «بادي» رأت (قردا كثيف الشعر افلت من حديقة الحيوانات» وينتهي الامر بيانك الى ان يفقد انتماءه الى عالم البشر حاولا ان يقيم علاقة مع قرد في حديقة الحيوانات لكن القرد يقتله حين يحاول ان يصافحه ويموت يانك وهو حبيس القفص الذي كان فيه القرد.

ولا تعني اشارتنا لكل هذه المؤثرات، ان كريدي قلد آثار فنية تقليدا يفتقر فيه الى شخصية واضحة، بل العكس هو الصحيح

لقد هضم القاص هذه المؤثرات وطوع هذه الاشكال الفنية لمقتضيات مجتمعه في هذه المرحلة، ليخلق قصة جديدة كل الجدة، وليضيف الى القصة العراقية القصيرة، واحدة من اجمل واعذب ما حظي به الادب العراقي الحديث من قصص، ويمكن القول ان قصصه القصيرة التي سبق وان ناقش فيها موضوع البحث عن السعادة عبر رموز الاب والزوجة لم تكن سوى «اسكتشات» وتجارب اولية مهدت لظهور قصة الارنب التي تتميز بأصالة تفتقر لها تلك القصص الاولى التي خضع فيها كريدي لكتابات نجيب محفوظ بصورة واسعة.

ليس مثل العنف يمسخ الانسان ويشوه روحه، والكثير من قصص موسى كريدي تشكل احتجاجا ضد العنف، سواء كان العنف ناشئا عن التخلف الاجتماعي والحضاري في المدينة البدوية او (الزراعة) كما اسميناها، ام كان ناشئا عن علاقات اجتماعية جديدة ناشئة بنشؤ المدينة الحديثة: في قصة الارنب يقول عزيز علوان: لقد فعلت الصبية خيرا حين رأتني في خيالها (ارنب) ولم ترني ذئبا او افعى.[١٢] ففضلا (الضعف) على القوة الغاشمة ان الضعف الذي تتسم به العلاقات الاجتماعية في المدينة الحديثة لايختلف عند القاص كريدي عن البربرية التي عرفتها الشعوب في فجر التاريخ، ففي قصته (الغرفة) تستحيل الغرفة التي ينام فيها البطل الى سجن روحي وجسدي، وينتقل البطل وقد منعته حشرتان من النوم ـ من مكان الى آخر باحثا عن طمأنينة، فيواجه بهذا السجن الروحي والجسدي لدى اقاربه واصدقائه مما يدفعه الى السير في الشوارع في الظهيرة ليأوى في النهاية الى مايشبه الحقل يلجأ اليه وحين يفكر بطل القصة بمعنى الغرفة، تتداعى في ذهنه صور للكهوف الاولى وللاقفاص وزنزانات السجن وصور الحيوانات ولوجوه عرفها التاريخ (كان خياله يؤلف في اللحظة صورا نادره لوجوه من التاريخ ورؤوسا لحيوانات غريبة المظهر..... وقبل ان يلمح اي شكل آخر يضيفه الى ذاكرته... اهتزت في عين عقله علب مجوفة لمنازل نصف مضاءة كان يراها غائرة في الظلام البعيد. او بارزة تأخذ شكل قفص، او صندوق او كهف او مقهى او زنزانة).

ولكن القاص يقدم لبطله المأزوم الذي ترتبط المدينة الحديثة لديه بما فيها من عنف وضجة وسجون للروح باقدم مراحل التأريخ، يقدم حلا رومانسيا ساذجا، اذ يلجأ البطل الى مايشبه الحقل الخالي تأسره فيه شقائق النعمان واشجار السرو التي احبها في صباه!

وتعتبر قصة (الحلم) مكملة لقصة الارنب وفيها يصور القاص مدينته الفاضلة، وبطل القصة، خليل السعد يرى فيما يرى النائم انه يلج ابواب مدينة جميلة، وجوه سكانها (نضرة يزيدها الضوء الابيض لمعانا. تتفتح في النور الهادئ كالورق) ويضيف الراوي واصفا سكان المدينة قوله (كانوا مألوفين جدا ونظيفين وشفافين كالنور) ويندمج البطل في حياة الناس اندماجا كليا (يتحدث معهم يضحك مثلهم، يسهر، يستمع الى الموسيقى يصغي الى البحر... ويفعل كل شيء دون رقيب) حتى يأتي يوم يواجهه فيه سكان المدينة طالبين منه الانفصال عنهم متهمين اياه بأنه عنصر شرير يمتلك القدرة على ارتكاب جريمة قتل، وحين يستنكر منهم ذلك يخبرونه مدللين على صحة رأيهم بأنه مايزال يحمل خنجرا في معطفه.

ويستيقظ خليل السعد ويروي حلمه لزوجته فتخبره بأن في معطفه خنجرا فعلا وانها هي التي وضعته بعد ان تشاجر اخواه واستله احدهما ليضرب الآخر. فانتشلته من يده وخبأته..

والقصة هذه التي صور فيها القاص (يوتوبياه) والمدينة الانسانية البديل لمدينتنا الحديثة والتي يبحث عنها ويستشرف آفاقها، تنطوي على مغزى خلقي عظيم وتجسد اشد احلام الناس نبلا في عصرنا الراهن، كما انها تتيح لنا تفسيرا واضحا لبعض (الثوابت) التي سبق الحديث عنها. والتي تتردد باستمرار لدى الكاتب كالثلج والنور والابيض واضدادها وفي (مغني الكورس) يناقش القاص مسألة طغيان الجماعة على الفرد، ومصادرتها لمقومات وجوده. ولكل ما يؤدي الى ازدهار شخصية الفرد وتفتح امكاناته الخلاقة والمبدعة ولكي يجسد القاص هذا المعنى لايعمد الى اختيار نمط اعتيادي يبوءه مركز البطولة في قصته، بل يعمد الى اختيار نموذج معبر ينتمي الى فئة انسانية ذات خصائص متميزة. وبطل القصة هذا مغن في مجموعة (كورس) يشذ ذات مرة عن افراد المجموعة فاذا به يغني بطريقة متميزة تجعل الحاضرين جميعا يصفقون اعجابا به وذلك ان اطلق النغم الذي طال احتباسه ويغنى لا بالفم وحده يتم الغناء، الروح تغني... الاعماق

وينساب الغناء عذبا، الحنجرة تغني بعد طول احتباس.. تتفتح كالورق الأكف ترتفع والاصوات تعلو الاعجاب ينبت في كل مكان كالعشب» لكن المغني ينتبه الى انه شذ عن بقية افراد الكورس ويعود ليندمج بالمجموعة، ويرى الى قامته وهي (تستوي مع الكورس، وفمه يتحرك حركة مجانية، ويستحيل من مغن حقيقي الى مجرد ممثل يرسل تمتمات تنم عن عادته في التمثيل امام الحشد ذاته تمثيلا صامتا. وان يستحيل المغني الحقيقي الى

مجرد ممثل اي ان يستحيل الآن الى الآخر فهو قمة الاغتراب ومصيبة الوعي الكبرى، وذلك ان الوعي سينشطر وينقسم لأن الكذب قد حل فيه.

ان عملية توظيف الفن لأجل غايات واهداف اجتماعية واخلاقية، بوضع قيود صارمة على الفن وحرمان الفنان من حرية الابداع الفني بوضع مواصفات معينة للعمل الفني هي عملية خاطئة تماما، ذلك ان النتاج الفني يخضع لعبقرية المبدع الفردية ايضا وحتى المذهبيون الذين يلزمون الفنان والاديب بقيود مذهبية معينة لايستطيعون انكار الجانب الفردي في عملية الخلق الفني، بل يصرون على تأكيد الجانب الذاتي في عملية الابداع هذة.

يقول لوسيان جلدمان عن الاديب انه (لايعكس الضمير الجماعي كما يظن الاجتماعيون الوضعيون، ولكن على العكس، يرفع هذه البنية الى مستوى عال من التماسك فيصبح عمله هو الممثل للوعي الجماعي من خلال الضمير الفردي.... وبهذا فان خاصية العمل الادبي ترجع الى مستواه من التماسك والى مدى ما يعبر عنه من فردية وجماعية في نفس الوقت)[١٤]

ان تنحية الجانب الفردي الذاتي في العمل الفني، ووضع المعايير الضيقة للاعمال الابداعية، يعني اخراج هذه الاعمال من دائرة الابداع والفن الى دائرة اخرى، واقل ما يمكن ان يقال بصدد ذلك، ان معناه خلق نماذج فنية ذات مستوى فني ردئ وهابط، ذلك ان اي عمل فني هو (ابداع موحد فذ وفريد وعام في الوقت نفسه، وهذا هو سر جميع الكيانات الفنية الحديثة)[١٤].

في مجموعته القصصية الثانية (خطوات المسافر نحو الموت) عالج القاص موضوعات ذات صلة بحرب حزيران عام ١٩٦٧ وما تلاها من احساس بالهزيمة، وقد نظر القاص الى الهزيمة من نفس الزاوية التي نجدها في كل قصصه عن ما اسميناه بالمدينة الزراعية، اي زاوية التخلف الاجتماعي والحضاري، الا ان هذه المعالجة اتسمت بالطبيعة من جهة وبالرمزية من جهة اخرى، ذلك ان التفصيلات اليومية الفائضة وغير الدالة من شأنها ان تتحول لدى القاص الطبيعي الى احداث ذات دلالة رمزية، وهذه الظاهرة ترافق كل ادب ينحو منحى طبيعيا. ولن اجد مثالا في هذا الصدد، اكثر دلالة من بعض روايات عبد الرحمن منيف، وبخاصة روايته (حين تركنا الجسر) حيث تولد الرمزية فيها جنبا الى جنب مع الاغراق في وصف التفصيلات اليومية غير الدالة.

والقارئ لقصص المجموعة الثانية لكريدي يجد سمات الطبيعة وما يرتبط بها من رمزية في كل قصصها ولم تنجحُ القصص التي عالج فيها القاص موضوعات مابعد نكسة حزيران من هذه السمات كقصتي (الشمس خارج السور) و(جرح في شمس هادئة). وفي قصته (اوراق ضالة لرحلة قصيرة) يسخر الراوي من تلك الموضوعات الخاصة بالحرب ومن سقوط الكاتب والقاص اسيرا لفكر بعض الانظمة العربية واعلامها في معالجته لموضوع حرب تشرين.[١٥]

وفي قصته الوسادة، يعالج القاص موضوع الحرب، لا بالطريقة الخاطئة التي عالج فيها الكثير من القصاصين العراقيين الحرب فلم يجنوا سوى الفشل الذريع بل يعمد الى ماتتركه الحرب من مؤثرات وما تفعله من قلب للموازين العاطفية والنفسية في الفرد والعائلة، تماما كما فعل محمد خضير في مجموعته الاولى (المملكة السوداء). وتحكي (الوسادة) قصة امرأة يغيب زوجها المقاتل فيخلق هذا الغياب لديها آثارا نفسية كبيرة، حتى اذا اقترب دوي المدافع من مكان سكنها حملت طفلها الرضيع وهزبت به خوفا من الموت، حتى اذا استكانت بالقرب من مجموعة من الرجال يحتمون بجدار، وضعت وليدها على الارض. محققة بذلك كل وصايا ابيه بشأن الحفاظ عليه، ولكنها تكتشف انها لشدة روعها، لم تحمل طفلها الرضيع، بل حملت وسادته فقط وتركته في المكان الذي شهد صوت الانفجارات. على ان القاص يعود في قصص اخرى ليكرر معالجاته السابقة لموضوع الحرب، بأن يكتب عن موضوعات يفتقر فيها الى التجربة والمعايشة كما في قصته (حركة في مجال الموت) التي تروي حكاية سقوط طيار، والقصة حافلة بالشكلية وبالاسلبة والاجواء الحلمية ويبدو ان الشكلية والاسلبة والاجواء الحلمية والكابوسية ترتبط الى حد كبير بفقر القاص وبغياب التجربة المعاشة، وتترتب عليها كواحدة من نتائجها، فحيث توجد هذه الاجواء وهذه الاساليب يوجد الفقر في تجربة القاص ومعايشته للاحداث الواقعية، وهذا امر ينطبق على معظم قصاصينا العراقيين.

ومثل هذه القصة قصة (الحصان) التي تمتلك موضوعا شعريا سبق وان عالجه القاص في قصته (مرمى القاع الآخر) الا ان القاص اخفق في معالجة موضوعه في المرة الثانية كما اخفق في الاولى وينبع الاخفاق في قصته الاولى ان القاص لا يكشف عن دوافع بطل القصة او العوامل المكونة للشخصية؛ ان ثمة شخصاً ينام في مكان ضيق لايتسع لجسده، ويرقب حصانا يقف في مواجهة مكان نومه اما دوافعه، ملامحه الاجتماعية والسيكولوجية، فنحن لا نعرف عنها شيئا.

وقد تطور الامر في الثانية بعض الشيء، فثمة علاقة حب بين

الـرجـل وحصـانـه، ولكن الـرجـل وهويمارس رياضة الجري مع حصـانـه يواجـه بكمين نصبـه اعـداؤه، ويطلق الـرصـاص عليـه فيصـاب الحصـان وينجـو هو بأن يترك حصانه ويهرب راكضا، ثم يختفي بين اغصان شجرة، ليرقب كيف يقتل الاعداء حصانه

لقـد تقـدم القاص في معالجته للموضوع الا ان هذا التقدم لم ينقـذ القصـة من امـراضهـا ذلـك ان الـوصف احتـل لدى القاص المـركـز الاول، ولـم يستطـع القـاص توظيفـه فنيـا بحيث تصير المـوصـوفـات وسيلة تعبير فنية فسقطت القصة في جمالية وشكلية عميقة رغم موضوعها الشعري الجميل.

ولا تقتصـر هذه الاخفـاقـات الفنيـة على واحـدة او اثنتين من قصص القـاص. فاهمـال القـاص لعمليـة تصـويـر شخـوص، ودوافعهم ملمح بارز في كل قصص مجموعته الاولى والثانية، وقد انسحب هذا الغيـاب لتصـوير وكشف الشخصيات بكل ابعادها، على اكثـر من قصـه من قصص مجمـوعتـه الثالثة بحيث تبدو هذه القصص وكأن القاص يعمد الى كتم اسرار مخبؤة لا يريد البوح بها.

ان قصـة مثـل قصـة (الحاجز) تعتبر قصة مخفقة لهذا السبب، وتـروي القصـة مأسـاة مريضة ترقد في المستشفى الى جانب فتاة اخرى يزورها اخوها (عدنان) دائما، ويلاحظ عدنان بطل القصة ان الفتـاة ما ان يأتي لزيـارة اختـه حتى تتـرك السرير باكية. ويسأل اخته عن السبب فترفض الاجابة متذرعة. بأنها لا تعرف السبب، ونخرج بنتيجة واضحة من احداث القصة مفادها ان الاخت تقف (حاجزا) بين عدنان والفتاة التي تسافر الى بغداد ودافعه الاساس، ليس رؤ يـة اختـه المريضة، وانما رؤ ية الفتاة التي ترقد الى جنبها بـ (وجهها الخمري، زرقة عينيها، شعرها الاسود اللامع)

وبصـدد هذه القصـة لا استطيـع إلا ان اذكـر قصـة شبيهـة بها ليـوسف ادريس. فمـوضـوع القصتين واحد لكن العالجة تختلف كثيـرا، فمنهـج ادريس في معالجة الموضوع هو المنهج الواقعي، على حين يبتعد كريدي عن هذا المنهج كثيرا في قصته هذه.

(وسكينــة) بطلة ادريس في قصتـه (الـزوار) تعـاني من مرض عضـال وتـرقـد في المستشفى الى جانب امـرأة اخـرى تدعى (مصمص) وسكينـة لايـزورهـا احـد. ولا تدري متى تخـرج من المستشفى، على حين تحظى (مصمص) بزيارات وهدايا لا اول لهـا ولا آخـر. وتتعـرف سكينة على زوار زميلتها وشيئا فشيئا يقترب بعض هؤلاء الـزوار منهـا ويجلسـون على سريـرهـا، ويخصـونها باحاديثهم الطويلة، حتى اذا ساءلت ذات يوم عن واحد منهم وهو ابن خالة (مصمص) ثارت ثائرة الاخيرة واوشكت أن تنفجر بها قائلة:

- بقى اسمعي يـا. . .

وقبـل ان تتفـوه مصمص بكلماتها الاخيرة تستعرض في ذهنها كل تفـاصيـل مأساة الفتاة البائسة المهجورة (سكينة) حتى اذا ساءلتها ان تكمل كلامها قالت:

(- لا. . ولا حاجة. . ده كانت كلمة وعدت)[١٦]

ولا يحتاج القاص للتمهيد للموقف الاخير، ذلك انه بدأ القصة بالعبارة الاولى وانهاها بالثانية وبين العبارتين تروي مأساة (سكينة) من وجهة نظرجارتها (مصمص).

وقـد حرص القـاص الـواقعي يوسف ادريس على كشف البعد الاجتماعي والسيكولوجي لكلتا الشخصيتين والعوامل الاجتماعية والنفسيــة التي تصـوغ مأســاة (سكينــة) التي تنتمي الى طبقـة اجتمـاعيـة مسحـوقة. ولا تمتلك سوى اخيها الذي ما ان اوصلها الى المستشفى حتى تركهـا ولم يعـد لزيـارتهـا. على حين تنتمي الثـانيـة الى طبقة اجتماعية اعلى في السلم الاجتماعي تتضح من كثـرة الـزوارمن الاصـدقاء وهدياهم الكثيرة، وكأن ادريس اراد ان ينتقم منها كعادته دائما مع الاوساط البرجوازية فمنحها هذا الاسم (مصمص) بل اشـار الى انـه اسمهـا الحقيقي عكس اسم الثـانيـة ومـالـه من دلالات تنسجم والـوضـع السيكـولـوجي لهـا. وماكان ليـوسف ادريس الا ان يختتم قصتـه بهـذه النهـاية الواقعية، حيث تنتصـر قيم الخيـر والنبـل في نفس (مصمص) على قيم الشـر والانـانيـة بأن تتحـول ثورتها على سكينة الى تفهم كامل لمأساتها وبأن تتحـول انـانيتهـا ونظـرتهـا الاجتمـاعيـة المتعالية عليها الى تعاطف انساني نبيل.

وفضـلا عن اهمـال القاص لابعاد ودوافع شخصياته فان تأرجح ابطـال القـاص بين الفعـل والـلافعل بين العبث وضرورة الفعل، يتظافر مع العامل الاول ليشكلا معا واحدا من اهم واخطر المثالب الفنيـة التي يمكن ان توجـه الى قصص كريـدي. ان معظم ابطال القـاص في قصصـه الاولى عبثيـون وعـدميـون يفكـرون كثيرا ولكنهم لا يضعون افكارهم موضع التنفيذ، وقد ظلت هذه السمة بارزة في بعض قصصه الجديدة. ونحن لا نعيب على كريدي ان يكون بطله عدميا اوسلبيا، شريطة ان يقنعنا بهذه العدمية او العبثية ويجعلنـا نتعـاطف معهـا ومـع ممثليهـا، بأن يكشف عن العوامل الصـانعـة لشخصيـات ابطاله، وظروف القهر التي لا فكاك منها، والتي ادت بهم الى مثـل هذه الحـال. الا ان كريدي لايفعل شيئا من ذلـك، فهـويقـدم ابطالا عاجزين عن الفعل. دون ان يكشف عن دوافع هذا العجز والعوامل الصانعة له.

وقصة (سنديان) مثال واضح على هذا النهج، وبطلها حارث يعد حقيبته مزمعا السفر الى الجنوب لرؤية (سنديان)، ويكشف القاص دافع السفر هذا فتعلم ان الاحساس بالوحدة والفراغ والضجر هو الذي انضج التفكير في مشروع السفر، ويمضي (حارث) الى محطة القطار، ويقتطع تذكرة السفر، لكن القطار يمضي، وحارث يقف ساكناً على رصيف المحطة ليعود جاراً خطاه المثقلة الى (ركنة المنزوي) في المقهى. والقاص ينهي قصته هذه النهاية دون ان يكشف دوافع البطل الكامنة وراء الغاء مشروعه في لقاء حبيبته.

وما تبقى من قصص المجموعة الثالثة للقاص موسى كريدي: كقصة (غبار الطلع) التي تقترب من السيرة الذاتية ويروي فيها القاص ذكريات طفولته وارتباطه بالكتاب والثقافة منذ نعومة اظفاره، وقصة البحر التي تروي حكاية ثلاث فتيات شرقيات يقصدن الشاطئ في بلد اجنبي وتقف تقاليدهن الشرقية حائلا دون نزولهن الى البحر وقصة (النسر) التي تروي حكاية نسر يهاجم سائحا غريبا في منطقة سياحية عراقية، وحدثها المجازي كناية عن تحرر العراق من سيطرة الغرب الاستعماري، وقصة (صوت بلون التراب) وهي قصة ذات طابع رومانسي تعيد الى الاذهان قصة اخرى من قصص موسى كريدي هي قصته (ظلال منفية لوجه قديم) التي تروي موت مزعل الفراش القادم من الريف الى المدينة وصيرورته رقما ووظيفة شاغرة بعد موته. هذه القصص نقتصر على ذكرها ونترك الحديث عنها لاننا لا نرى فيها ملامح دالّة ومميزة!

× × × × ×

لقد اشرنا عند دراستنا لبعض قصص الكاتب، كالقصة التي احتل اسمها عنوان المجموعة (غرف نصف مضاءة) و(الكلب) و(اوراق ضالة لرحلة قصيرة) اشرنا الى ان هذه القصص بتعدد شخصياتها والحيوات التي تعالجها بامتداد احداثها في الزمن، تخرج عن قالب القصة القصيرة لتصير الى قالب آخر هو قالب الرواية القصيرة وان ظل مكان الاحداث فيها ضيقا ومحدودا على ان الشكلين يتصارعان في بعض هذه القصص، كقصته الاولى، وطرح الاشكال هذا ناجم عن صراع بين رؤية روائية اجتماعية ورؤية فردية ميدانها الطبيعي هو شكل القصة القصيرة.

ان هذا الصراع بين اشكال الرواية، وشكل القصة القصيرة، ليس جديدا على قصص موسى كريدي، فهو موجود منذ مجموعته الاولى، وتنامى في مجموعته الثانية، وعبر عن نفسه في الاولى بانفلات الحدث في المكان والزمان وعدم خضوعه لخطة صارمة كما هو معروف عن القصة القصيرة، كما عبر عن نفسه في الثانية في الاغراق في الوصف التفصيلي (الملحمي) للاحداث اليومية الفائضة وغير المعبرة، والذي وجدنا فيه الى جانب الرؤية الملحمية او الروائية، مظهرا من مظاهر الطبيعية.

وفضلا عن الصراع بين شكل الرواية وشكل القصة القصيرة، وهو صراع ايدلوجي كما رأينا، ثمة صراع في مجموعة القاص الاولى (اصوات في المدينة) بين شكل وقالب القصة القصيرة وبين الاشكال الدرامية. ولقد اشار بعض الباحثين الذين سبقونا الى دراسة مجموعة كريدي الاولى، الى ان وجود بطل مركزي واحد في قصص المجموعة يجعل منها (شكلا يمتلك الكثير من ابعاد الرواية، رغم انها تأخذ شكل رحلة افقية في المكان. وليس شكل رحلة عمودية في الزمان.[١٧]

والحقيقة ان هذه السمة التي تبرز عند معظم القصاصين من جيل كريدي ليست سمة روائية بل هي سمة (غنائية) تتعارض مع موضوعية الادب الروائي.

ولا عبرة في رحلة المكان والزمان ايا كان شكلها. ذلك ان نمطا واحداً من الرواية هو (رواية الشخصية) تمتد احداثه في المكان، على حين يسلك الزمن اشكالا عديدة، وغير افقية، ويتخذ طابعا سيكولوجيا حاداً في نمط آخر من الرواية هو مايسميه الناقد ادوين موير بـ «الرواية الدرامية» ويرى انه لا يعتبر استمرارا لفن الملحمة، بل لنوع ادبي آخر هو التراجيديا الشعرية.

وليس ادل على السمة الدرامية في مجموعة القاص الاولى من عنصر الحوار في قصص المجموعة اذ باعتماد القاص على الجملة الحادة القصيرة والطول في الحوار يخرج الحوار من طبيعته القصصية ويدخله في دائرة الحوار الدرامي، وآية ذلك ان المسرحية تعتمد على عنصر اساسي هو الحوار على حين تعتمد الرواية او الفن القصصي على عنصر اساسي هو السرد الذي يقلص من وظيفة الحوار الى حد بعيد. ان حوارا مثل التالي ينتمي الى الدراما اكثر من انتمائه الى الفن القصصي:

«- هل رأيت؟

- مـاذا؟ - امرأة. امرأة - ماذا تعني؟

- اعني هل مربك شخص يحمل..؟ - يحمل ماذا؟

- قلت لك امرأة - امرأة؟ لا.. متأسف.

ولعل تأثر القاص في المرحلة الاولى من حياته الفنية، بمسرح العبث منح حواره هذه الطبيعة الدرامية. ان قاصا يمتلك رؤية

قصصية سيكتفي بعبارتين:
- هل رأيت امــرأة؟
- امــرأة؟ لا.. متأسف[18]

اما ماتبقى فهـو الفـاظ وكليشيهات فاقدة الدلالة، لاعجب ان نبصر فيها تأثر القاص بمسرح العبث الذي يعتمد انماط كليشيهية كهذه في الحوار.

يشيـر (هيغـل) في محـاولتـه التمييز بين الانواع الادبية الى ان الادب الغنـائي هوما عني بالعـالم الـداخلي، والقصصي ماعني بالعالم الخارجي، وعلى هذا فان الاول ذاتي والثاني موضوعي اما الادب الـدرامي فهـويجمـع بين العـالم الـداخلي والخارجي بين الـذات والمـوضـوع. ولـذا ماعـدنـا الى ماسلف من حديثنـا عن الغنـائيـة والذاتية في مجموعة القاص الاولى، واخذنا الحوار بنظر الاعتبار صح القـول ان الصـراع في قصص المجمـوعة الاولى لا يقـع بين شكـل الرواية والقصة القصيرة، وانما بين الدراما والقصة القصيـرة، وكـان اقتـراب القـاص من الدراما طبيعي جداً ورؤ يته الـدراميـة طبيعيـة اذا مـاتـذكرنا ان هذا النوع، يخدم بخصائصه، تلك الـذاتيـة التي تميـز فيها القاص كريدي ومعظم ابناء جيله من القصاصين في الستينات.

على ان الـرؤ يـة الـروائيـة ومـاترتب عليها من صراع بين قالب الـروايـة وقـالب القصـة القصيـرة، تجلت في مجموعـة القـاص القصصيـة الثـانيـة، وتبلورت بصـورة واضحـة في بعض قصص المجمـوعة الثالثة التي اطلقنا عليها مصطلح (النوفليت) أو الرواية القصيرة. ان كاتبا للقصة القصيرة، كان سيركز في قصة مثل قصة (غـرف نصف مضـاءة) على زاويـة واحـدة يستعـرض منها مدينته وشخصياته، وهو الامر الذي فعله يوسف ادريس في قصة احتلت صفحـات عديدة هي قصة (قاع المدينة) التي استطاع ان يكشف فيهـا عن قاع المـدينـة وطبقـاتـه الاجتمـاعيـة والحيـاة الماساوية للطبقات المسحوقة، دون ان تتحول القصة القصيرة بين يديه الى رواية. على حين تنـاول كريدي مدينته من زوايا مختلفة وعبر عن وجهـة نظره بنمـاذج وشخصيات عديدة، وامتدت احداث القصة في الزمان والمكان فصارت الى قالب اخر هو قالب الرواية.

ان هذا التحـول، يواكب كمـا اشـرنـا، تحولا في رؤ ية الكاتب من الـذاتيـة الى المـوضـوعيـة ومن الـداخل الى الخارج ويشكل انعطافا مهما في مسيرة القاص الفنية.

واذا كانت المثـالب والعيوب الفنية في مجموعة القاص الثالثة غير قليلة، ورغم ان القاص في كثير من قصصه ظل عند معالجاته الاولى لمـوضـوعـاتـه، ورغم جنـوحـه نحـو الطبيعـة أو الـواقعيـة البـرجـوازيـة فان القـاص يملك مايشفع له كل هذه الاخطاء وكل تلك الاخفـاقـات، ذلـك هوماتحفـل به قصص كريدي من نزوع نبيل من اجل الانسان. ان قصص كريدي حافلة بالكفاح من اجل الانسـان وكـرامته حافلة بحب كل ما يؤدي - بالشخصية الانسانية الى الازدهـار والانسجـام والتفتـح، وببغض كل مايـؤدي بهـذه الشخصيـة الى الاغتـراب والاستـلاب. وبكـل مايفقر الشخصية الانسـانيـة ويحدّ بهـا ويعيق ازدهـارها وتفتح امكاناتها الخلاقة، وليس ثمـة شرف اعظم من هذا الشـرف ولا مجـد ارفـع من هذا المجد يمكن ان يحوزه الفنان أو الاديب....

هوامش

١) معـالم جديـدة في ادبنـا المعـاصـر: فاضـل ثامر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ص١٠٠

٢) اصـوات في المـدينـة: موسى كريـدي، المكتبـة العصـرية، صيدا - بيروت ١٩٦٨ ص٢٤

٣) نفسه: ص٣٩ ٤) معالم جديدة في ادبنا المعاصر: ص١٠٢

* هومصطلح يطلقـه بعض منظـري الواقعية الاشتراكية على أول مدرسة واقعية في الادب، واقعية بلزاك وفلوبير.

٥) الـروايـة، ترجمـة رفعت السعيـد، المكتبة العصرية، صيدا.. بيروت ص١٦

٦) غرف نصف مضـاءة، موسى كريـدي، دار الـرشيـد للنشـر ١٩٧٩، ص١١٧

٧) قصـة «الكلب» الصـراع بين الحقائق والاوهام، نبيل العطية، مجلة الاقلام العدد ١٢ سنة ٩٨٠. ص١٣٤.

٨) انظـر المـرأة في القصـة العـراقيـة مسلم العاني، دار الحرية للطباعة بغداد ١٩٧٢ ص ٤٠ ٩) غرف نصف مضاءة: ص٣٢١.

١١) نجاح بيكاسو واخفاقه، جون بيرجر، ترجمة فايز صباغ دمشق ١٩٧٥ ص٢١٢

١٢) انظـر مسرحية (القرد الكثيف الشعر) ليوجين اونيل ترجمة د. رشاد رشدي. سلسلة روائع المسرح العالمي القاهرة ص٧٥.

١٣) غرف نصف مضاءة ص٣٢٨

١٤) منهـج الـواقعية في الابداع الادبي، د. صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص٢٥٢

١٥) نظرية الادب: عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الادب والادب العـالمي ترجمـة د. جميـل نصيف التكـريتي دار الرشيد للنشر ١٩٨٠ ص٤٦ ١٦) غرف نصف مضاءة ص٨٤

١٧) المـؤلفـات الكـاملة: القصص القصيـرة، يوسف ادريس، عالم الكتب ١٩٧٧ ص٢٠٦ - ٢١٥

١٨) معالم جديدة في ادبنا المعاصر ص١٠٠

١٩) اصوات في المدينة ص١٠

المسرح المغربي في السبعينات

عبد الكريم برشيد

المحتويات

المسرح المغربي في زمن التاسيس

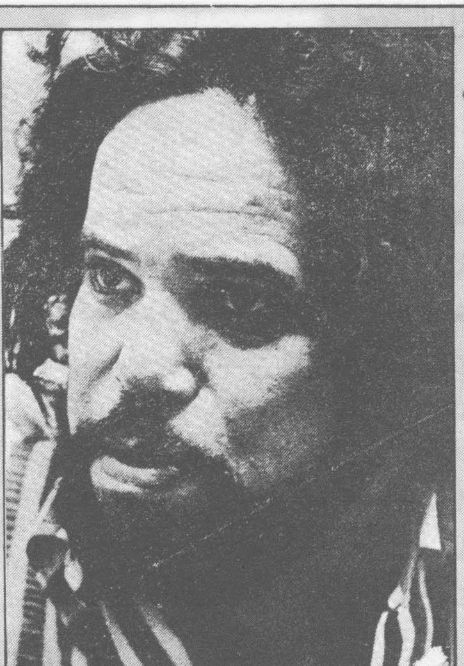
ان الحديث عن المسرح المغربي، من خلال احد مواسمه (٧٨ ـ ٧٩) لايمكن ان يتم الا انطلاقا من تمثل هذا المسرح، وذلك في كلياته وتاريخيته. اى ان نرجع الجزء الى الكل، وان نربط الاني بالتاريخي، وان نتامل الابداع المسرحي ـ كبنية او بنيات فكرية ـ داخل شبكة او شبكات من العلاقات المختلفة، علاقة الابداع بالانسان، المبدع، وعلاقة هذا المبدع بذاته الفردية والجماعية وعلاقته ايضا بشروطه التاريخية والاجتماعية والسياسية.

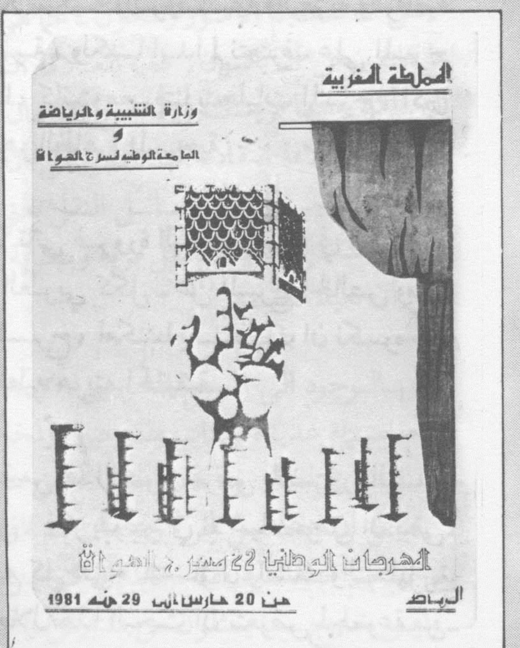
ان المسرح المغربي ـ في صورته الحالية ـ هو في ذات الوقت مقدمة ونتيجة، مقدمة للمسرح الذي سوف ياتي، ونتيجة حتمية للمسرح الذي كان، من هنا اذا، وجب ربطه بجذوره التاريخية من جهة وربطه ايضا بالافاق المستقبلية.

ويطمح هذا البحث الى ان يتجاوز الوصف الى النقد، وان يتعدى اصباغ الاشياء حتى يمكن ان يقف على حقائقها. لان الاهم ليس هو ان نعرف فقط، نعرف هذا المسرح كما هو الان. ولكن ان تكون هذه المعرفة بابا ومدخلا للكشف عن قوانين هذا المسرح، ومفاتيحه الاساسية. وبهذا
يمكن للنقد ان يتجاوز طبيعته التقليدية في الوصف والانشاء، ليصبح علما لصناعة المسرح المستقبلي.

وان دراسة الفن المسرحي كما هو الان ـ داخل البيئة المغربية او في اية بيئة اخرى ـ لايمكن ان تقوم الا على اساس التحليل، اى على رد المسرح ـ وهو بنية واحدة متكاملة ـ الى وحدته وجزئياته التي تكونه. ويمكن ان نحصر هذه الوحدات فيما يلي:

١ ـ ان المسرح ـ وهو فن وصناعة وعلم ما زالت له ضفاف نجهلها. كما ان له افاق وامكانيات مانزال بعيدين عنها. وبما كان هذا الفن اكبر وارحب واخطر من محاولاتنا الابداعية والتنظيرية، وهي محاولات متواضعة في اغلبها. لانها تقوم ـ كلها او جلها ـ على التقليد والاقتباس ولم تقم على المغامرة العلمية.





لقد اكد المسرح التجريبي في المغرب ان هذا الفن مازال قابلا ان يعطي اكثر. وان يتجدد بشكل اكبر وافضل، الشيء الذي يؤكد الحقيقة التالية: وهي ان البديهيات والمسلمات لا وجودلها في الفن المسرحي، وان الخطاب المسرحي يملك دائما حق تجديد ادواته وتقنياته، وذلك استجابة لتغير البيئات المكانية، والزمانية، واختلاف طبيعة وذهنية اقطاب الخطاب. وبهذا وجب ان نعيد النظر - ليس في المسرح كمسرح - ولكن في الصيغة التي تسربت الينا من المغرب، وهي صيغة لاتخرج عن كون انها مجرد اجتهاد فقط. وهو اجتهاد مرتبط - ليس بنا نحن - ولكن بالاخرين. وذلك باعتبار انهم ثقافات وذهنيات تنتمي لبيئات مكانية وزمانية مغايرة. من هنا، وجب ان نضع هذه الصيغة الغربية موضع الشك والتساؤ ل، وان نضع ايضا، مرحلة كبيرة ومهمة من تاريخنا المسرحي موضع التساؤ ل ايضا: لماذا اخذنا صيغة او صيغا من المسرح ولم ناخذ المسرح؟ لماذا اخذنا الصدى ولن نلتفت للصوت؟ نعرف ان المسرح بالاساس خطاب. وان لهذا الخطاب اشكالا مختلفة ومتنوعة. وان هذا الاختلاف راجع بالاساس الى التغاير الموجود في التكوين النفسي والفكرى والحضارى لاقطاب الخطاب. لقد عدنا الى الفرع واهملنا الاصل، تعرفنا على المسرح - في صيغته الكلاسيكية والرومانسية والرمزية والواقعية والعبثية والملحمية، ولكننا ابدا لم نتعرف على المسرح المسرح. وبهذا، كانت معرفتنا بتجليات المسرح، اكبر من معرفتنا بجوهر الظاهرة المسرحية.

من هنا اذا، تاتي ضرورة البحث - سواء في المغرب او داخل الوطن العربي ككل - عن المسرح الخالص ومتى اوجدنا هذا المسرح، امكننا بعد ذلك ان نكسوه لحما وعظاما، وان نعطيه هويته الحقيقية.

وان مراجعة من هذا النوع تفرض بالضرورة التسلح بفكر نقدى فاعل، فكر يفوص في الاشياء عوض ان يبقى ببابها، ويخضع كل شيء للتساؤ ل والشك والتحليل. وسنحاول من خلال هذا البحث ان نتعرض لمجموعة من الصيغ المسرحية. وهي صيغ يتجاذبها قطبان، قطب غربي واخر مغربي. وهي في جملتها تعبر عن هم التاصيل من اجل الاهتداء الى اقرب السبل الى الذات.

2 - الشيء الثاني هو ان معرفة المسرح - كفن له امكانيات متعددة ومتنوعة - شيء لايكفي وذلك لان هذا الفن لايمكن ان تقوم له قائمة الا بتوفر الشرط الاساس والذى هو الانسان.

الانسان المبدع والانسان (المتلقي) والانسان الذي هو لحمة الابداع وموضوعه ومضمونه. ان الابداع المسرحي بالمغرب لاينطلق من فراغ، هذا شيء مؤكد. فهو ينطلق من ارضية صلبة وهي ارضية حضارية تضرب بجذورها في عمق الارض والتاريخ. ومن هنا وجب ان يكون السؤال. ما هو المسرح متبوعا بالاسئلة التالية: من نحن؟ وماذا نريد ان نقول؟ وكيف يمكن ان نطرح مالدينا من فكر وقضايا؟

ان معرفة الذات - كطاقات وامكانيات وذاكرة غنية - شيء اساسي قبل الانطلاق في رحلة الخلق المسرحي. ان الافاق التي يمكن ان نصل اليها مرتبطة بنا نحن الذين سنرحل للبحث عنها، مرتبطة بقدرتنا ومعارفنا وبوسائلنا في البحث والمسير. وفي طبيعة المسالك التي اخترناها دون غيرها.

لقد قيل دائما بان المسرح المغربي - شانه شأن المسرح العربي عامة - ليس له تاريخ ولكن الانسان المغربي - شانه شان الانسان العربي - له بالتاكيد تاريخ. وهو تاريخ طويل وعريض وعميق، هذا الانسان اذا له انتماء الى ذاكرة تختزن ابداعا يغطي اكثر من اربعة عشر قرنا كما انه - ايديولوجيا - ينتمي الى الاسلام الذي هو بالاساس فكر وثورة. اما من الناحية الجغرافية فهو ينتمي الى افريقيا والى حوض البحر الابيض المتوسط.

لكل هذا اذا كان لابد ان نتساءل: هل يعقل ان نفصل المسرح المغربي عن الانسان المغربي؟ وهل يعقل ايضا، ان نفصل هذا الانسان عن ذاكرته التي تختزن كل الثقافة العربية الاسلامية؟

ان مثل هذا الفعل غير ممكن ابدا، وذلك باعتبار ان الفرد ظاهرة تاريخية واجتماعية، وباعتبار ايضا، ان كل ابداع هو في جوهره بناء، وان كل بناء لابد ان يقوم على مصادر معينة،

مصادر هي في حقيقتها مواد هذا البناء، وشكله الهندسي والمعماري.

وتجدنا مضطرين ان نتوقف قليلا عند مفهومين اثنين: هما الاصالة والمعاصرة. وذلك لكثرة ما اثار حولهما

من نقاش وجدل. يقول الناقد، المغربي نجيب الغرفي(يعيش المسرح المغربي، كجزء من الثقافة المغربية تمزقا يمكن أن نعتبره شقيا بين مصطلحي الاصالة والمعاصرة فهناك من جهة الرغبة في تحقيق الهوية والعودة الى الماضي لاعادة انتاجه مسرحيا والاستفادة منه. وهناك من جهة ثانية، بالرغبة الجارفة في مواكبة الريبرتور الغربي والسير معه الى نهاية الشوط)[1] ان تصارع مثل هذه الثنائيات، المتناقضة - مظهراً والمتكاملة مخبرا. (العامية - الفصحى - الاصالة المعاصرة - النزول الى الجمهور/ أو الارتفاع به)يكشف بوضوح أن الفكر العربي المعاصر هو فكر تجزيئي وانه احادي البعد ايضا وضيق الافاق ومحدود الضفاف، فهويعدم ذاته بذاته، ويناقض بعضه ببعض، فهو يحاول دائما أن يستبقي الموجب وان يستعيد السالب الشيء الذي يجعل التكامل شيئا مستبعدا ومن هنا تجدنا مضطرين بأن نقول بان المعاصرة لا تنفي الاصالة، و لا الاصالة يمكن أن تفني المعاصرة.

ان كلمة الاصالة تفيد كل ماهو حقيقي. أما المعاصرة ما هوواقع الان وان الحقيقي من طبيعته أن يبقى مايقي الانسان والتاريخ. أما ما هوواقع فمن المحتمل جد أن يختفي أما كليا أوجزئيا - فما هوواقع لا يمكن أن يكون بالضرورة حقيقيا. أما الحقيقي فهومتجدد باستمرار. فهو بهذا معاصر لنا الان وبعد الان. ان الارض تدور. هذه حقيقة قديمة ولكنها في ذات الوقت حقيقة معاصرة لنا ولمن سوف يأتي بعدنا وكما أنه لا يمكن أن نغير هذه الحقيقة بدعوى تغير الزمن، وتبدل الظروف فانه كذلك لا يمكن أن نقفز على ما في تراثنا من الحقائق، فابن خلدون مثلا - وان كان قد أصبح الان في ذمة التاريخ فهوما زال لحد الان معاصرا لنا. وما زال ايضا، وسيبقى كل الذين يمثلون الحقيقة معاصرين لنا ولغيرنا من الامم والشعوب والاجناس الاخرى. وان التفريط في أحد هذين القطبين: الاصالة أو المعاصرة هو الذي يمكن أن يؤدي بنا الى التمزق. لان الاصالة تعني الانتماء الى الذات. أما المعاصرة فتفيد الانتماء الى الزمن الحاضر. ويبقى أن الحل الاضمن لوحدة الشخصية وتكاملها شخصية الفرد أو المجتمع - هو في تحقيق الانتمائين معا، وليس أحدهما على حساب الاخر يقول الدكتور محمود أمين العالم في شأن هذا التناقض المفتعل: (باسم التجدد تتفتح على كل الاتجاهات. وباسم التفتح على كل الاتجاهات نختنق الحقيقي والاصيل والجديد....

باسم روح العصر تفتقد روح الاصالة. وباسم روح الاصالة نجمد عن استشراف روح العصر[2] ان الشيء الاساسي في المسرح ليس هو التراث في حد ذاته، ولا هو الواقع كما يتراءى لنا. وانما هوباساس موقفنا، سواء من هذا التراث أومن الواقع اليومي. هذا الموقف الذي وجب أن يكون نقديا، أي فاعلا في الاشياء، ومغيرا لها ولخط سيرها، فالمهم ليس الوصف، ولكن ملاحظة الغرابة والتناقض في الاشياء والناس والعلاقات للعمل بعد ذلك على تغيرها، لرد كل شي الى حقيقته، من أجل أن نستقيم الامور وتتحول - عما هي عليه الان الى ما كان ينبغي أن يكون. هذه العلاقة النقدية هي نفسها التي أكد عليها بريشت في تعامل الانسان مع الطبيعة(ان الارتباط بعلاقة انتقادية تجاه النهريعني أن نوجه مجراه نحو الشجرة المثمرة وتجاه وسائل النقل يعني أن نعمل على ايجاد وسائل جديدة للنقل برية وبحرية. وتجاه المجتمع تعني أن نعيد تنظيمه.[3]

وبالوجود الى الموسم المسرحي ٧٨ - ٧٩ نجد انفسنا أمام اسماء عديدة لكتاب مسرحيين ولمخرجين واتجاهات وأساليب مختلفة. ولما كان الحديث عن هؤلاء المسرحيين لا يمكن أن ينفصل عن اختياراتهم الفنية والفكرية وتوجهاتهم العقائدية فقد ارتاينا ان نتحدث عنهم - داخل - وليس خارج - ما يمثلون من مدارس واتجاهات مختلفة.

التيار التاصيلي في المسرح المغربي:

عرف المسرح، انطلاقا من بداية السبعينات موجة من الكتاب الشباب، ولعل اهم مايميز هؤلاء الكتاب هو طموحهم المشروع الى تجاوز الكتابة القطرية، هذه الكتابة التي تجد لها اثارا واضحة في الابداعات السابقة، هذه الابداعات التي طغى عليها الاقتباس والترجمة والمغربة، فكانت بذلك صدى لكتابات سابقة، ولم تكن صوتا جديدا، له طابعه واضافاته الخاصة. ولقد جاءت هذه الكتابات الجديدة انطلاقاً من قراءات نقدية وواعية سواء للتراث المسرحي الغربي اوللتراث الادبي والفني والفكري للانسان العربى.

ولعل اكبرهم يشغل بال الكاتب المسرحي في المغرب الان هوهم التاصيل. وعندما نذكر التاصيل فان هذا لا يعني بالضرورة التفرغ الكلي او الجزئي للبحث الشكلي وحده. ان المسرح ـ كما نعلم ـ هوبالاساس لغة. وعندما نسعى الى تطوير اية لغة فما ذلك الا لاننا نمتلك مضامين فكرية غنية، مضامين اكبر واوسع من تلك اللغة، الشيء الذي يدعودائما الى ان تكون ادوات الخطاب وقنواته في مستوى القضية او القضايا الفكرية المطروحة او المراد طرحها، من هنا اذا، تكتسب عمليات البحث التاصيلي جديتها ومشروعيتها. لانها بالتاكيد ليست ترفا، وإنما هي ضرورة ويبقى بعد ان التاصيل الحق اكبر من ان ينحصر في استعراض الاسماء والاحداث التاريخية. كما قد نرى في بعض الاعمال المسرحية. فالتاصيل هو في حقيقته خطاب، خطاب يمثل حقيقة اوحقائق منتزعة من ذات المرسل للخطاب والمرسل اليه. وكل خطاب هو بالاساس قضية او قضايا قبل ان يكون رموزا صوتية او اشارية او جسدية. يقول فاضل يوسف(ولكن ما اخذناه على المسرح سالفا من سهولة الكتابة وسذاجتها اصبح يظهر في العديد من المسرحيات التي تقول بالاحتفال فكل من اطلع على ثورة الزنج وعلي بن ابي طالب وابي ذر الغفارى وباتريس لومبا وشي غيفارا يعرض هذه الاسماء ليعطينا مسرحية. وطبعا يضاف اليها فلسطين المغتالة وبيروت الجريحة والاطلس والاوراس والاناضول.... الخ

وبهذا يدخل من الناقدة ما اوصد دونه الباب)[٤]

ففي الأضاءة السابقة يكمنُ بعض الحق وليس كله، وذلك للاسباب التالية:

١ ـ انه لاوصاية مطلقا على الابداع الفني الادبي، فلا احد يملك ان يمنع الاخرين من الرجوع الى التراث، خصوصا اذا كان هذا التراث ملكا لهم، وكان لهم بحكم هذا التملك ـ حق التصرف فيه والاستفادة منه.

٢ ـ انه ليس ضروريا ان تكون كل الابداعات على مستوى واحد من الجدية والقوة، فالتراكم الكمي شيء ضرورى ـ في المرحلة الراهنة على الاقل ـ وذلك حتى يمكن ان تفرز لنا بعد ذلك تغييرات كيفية مهمة.

٣ ـ ان الرجوع الى الاسماء التراثية ليس هوكل التاصيل. وانما هوفقط مظهرمن مظاهره وقد يتحقق خلق مسرح عربي اصيل من دون الرجوع الى مثل هذه الاسماء، فالأهم في الابداع ليس هو الموضوع وانما هو المضمون.

بعد هذا، ندخل الان الى التطبيق لنطل على بعض الاعمال المسرحية التي ـ مهما اختلفت ـ فهي تلتقي كلها عند نقطة اساسية واحدة هي تجديد ادوات الابداع المسرحي، انطلاقا من الموروث الفكرى والفني..

البدوى وفن (الحلقة)...

مسرحية (الحلقة فيها وفيها) هي صياغة جديدة قام بها الاخوان البدوى لمسرحية (المهرج) لمحمد الماغوط. وقد تم التعامل مع هذا النص (بطريقة بدوية يدخل فيها عنصر الشخصية البدوية[٥] وتعتمد على تحطيم البناء الدرامي للنص الاصلي، لخلق نسق فكرى جديد على اسس منهجية متطورة تخدم جانب المبدا الذي يؤمن به البدوى كمعرفة بالواقع المسرحي وكوسيلة لخلق تفاعل وصراع من منظور مغربي. فكانت افكاره المحورية في

العرض معتمدة على طرح القضايا المعاشة بشكل مكثف ومكدس تتجاوز طريقة التعامل مع التراث الموجود في النص الاصلي من حيث التحدث عن هارون الرشيد، عطيل، ديدمونة، صقر قريش. . .) [٦].

والمسرحية بالاساس ـ هي عبارة عن تجمع بشرى يتم داخل مقهى. وتتسع هذه المقهى لتشمل كل الصالة، الشيء الذي يجعل الجمهور المسرحي يكون داخل الحدث المسرحي وليس خارجه. نعرف ان المسرح قد نشا ـ اول ما نشأ ـ من خلال التقاء الناس بالناس، فعندما تكونت مدينة (اثينا) ولد المسرح اليوناني، وعندما كان سوق عكاظ كان لابد ان تكون هناك تظاهرات ثقافية وفنية تعتمد على التوصيل والتبليغ والحوار، وعندما وجدت المقاهي في العصر الحديث كان لابد ان يدخلها الراوى وشاعر الرباب والحكواتي والمداح وصاحب صندوق الدنيا وكل الوان الفرجة الشعبية الاخرى. وبهذا كانت المقهى في المسرحية فضاء مسرحيا مهما، لانها تستوعب الاحداث وتؤطرها، ومسرحية (الحلقة فيها وفيها) هي في حقيقتها عبارة عن مسرحيتين متداخلتين تقودنا الاولى الى الثانية وتكمل الثانية الاولى. فالعمل الاول يطرح قضية الفرد داخل المجتمع المغربي العربي، اما العمل الثاني فيطرح ازمة الواقع العربي ككل، ويتجلى هذا التازم في مظاهر متعددة، في السياسة والاقتصاد والاجتماع والفكر، بحيث نجد انفسنا داخل مجتمعات تغيب فيها الحريات العامة، ويشيع فيها الاستهلاك والنفعية والاستغلال والتجهيل عن طريق وسائل الاعلام حيث الاسبقية للمسللات التلفزيونية التي تعرض الاسطورة في شكلها (العلمي) والمعاصر.

وتتشخص ازمة الفرد لدى البدوى في مجموعة من الممثلين الذين يطرحون همومهم، وهي هموم تتصل بالهموم القومية الكبرى لانها في النهاية نتيجتها، كما يمكن ان تكون مقدمتها.

وتظهر هذه الهموم على الشكل التالي:

ـ هروب الممثل من وجه صاحب الكراء. .

ـ هجرة الممثلين الى اروبا بحثا عن عمل

ـ احتراف بعض الممثلين او الممثلات لفنون سهلة ومربحة، كالرقص في الكباريهات، وسقوط عدد منهم ضحية للمخدرات.

ـ محاربة الممثل الوطني من طرف اجهزة الاعلام (الوطنية) حيث تعطى الاسبقية دائما للانتاج الاجنبي، لان الاستعمار خلف لدينا احساسا باحتقار الذات والاعجاب بكل ما ياتي من الغرب الاروبي.

اما على المستوى الثاني ـ وهو المستوى العام ـ فاننا نجد انفسنا امام حدث فنتازى يتلخص في عودة صقر قريش الى الحياة من جديد ليحرر الاندلس، فتكون النتيجة ان يعلم ان فلسطين قد ضاعت كذلك وضاع معها لواء الاسكندرون. وبهذا تطرح المسرحية الواقع العربي من زاويتين: الزاوية الاولى تاريخية والثانية واقعية، ومن خلال عظمة الماضي وضعف الحاضر نخرخ بصورة مركبة، وهي صورة تجعل المتفرج يتساءل من أكون؟ هل أنا ذلك الميت الذي عاد الى الحياة أم انني هذا الحي الذي يعيش الان والذي هو في حقيقته ميت ولكنه لايرى ذلك؟

هذا الربط بين الزمن الحاضر والزمن الماضي هل يمكن أن يتحقق؟ وكيف؟ ان صقر قريش ـ وقد عاد الى أرضه وبلاده ـ تضبطه شرطة الحدود لتمتعه بعد ذلك من الدخول، الشيء يجعل الماضي في جانبة المشرق ـ ممنوعا من الدخول. ويبقى الباب مفتوحا للماضي السلبي، الماضي الاسطورى والخرافي. وكما وجدنا اختلافات متعددة بين النص الاصلي والنص المقتبس داخل المسرحية فاننا في نهايتها نجد اختلافات أخرى يمكن أن نحددها فيما يلي:

ـ أن الماغوط يحمل الانظمة العربية وحدها ضياع فلسطين.

ـ أما البدوى فلا يفعل ذلك

ـ ان صقر قريش عند الماغوط يباع في صفقة بين الانظمة

ـ أما البدوى فيترك النهاية مفتوحة.

ـ ان مسرحية الماغوط أكثر سوداوية لانها تغرق في جرد السلبيات من غير أن تترك كوة ينفذ منها النور، في حين أن مسرحية البدوى أكثر تفاؤلا. لانها تنتهي بانشاد جماعي يؤكد على الفعل، ولكن هذا الانشاد يبقى مجرد نص انشائي لاعير لانه غير نابع من داخلها ولكنه صادر من خارجها. وعندما نتأمل هذه المسرحية من أجل تحديد مواضع الاصالة فيها ـ فاننا نجد ذلك قد جاء من مصادر ثلاثة:

١ ـ المصدر التاريخي الذي استوحت منه المسرحية احداثها وشخصياتها وأجواءها (صقر قريش ـ الراوى ـ المقهى الشرقي)

٢ المضمون، وهو مضمون يعكس هما أوهموما عربية، وهي هموم تنطلق من البسيط الى المركب، ومن الجزء الى الكل ومن الفرد الى المجتمع ومن الانسان العربي الى التاريخ العربي ككل. كل ذلك في اطار مكاني وزماني رحب يسع كل خارطة العالم العربي ـ ماضيا وحاضرا ومستقبلا

٣ البناء الدارمي الذي وظف تقنيات عربية في الكتابة والاخراج، وهي تقنيات استعارتها المسرحية من (ألف ليلة وليلة) حيث يتواجد دائما حدث محورى تدور حوله احداث متعددة. كما تقوم المسرحية أيضا على الاستطراد، مما يجعل الحبكة في مفهومها الارسطي تختفي ـ جزئيا أوكليا ـ لتفسخ المجال أمام مجموعة كبيرة من القضايا والافكار التي يرتبط بعضها ببعض بواسطة التداعي، كما يتجلى الاستطراد ـ كمعمار في البناء المسرحي ـ من خلال الخلط بين الجد والهزل والقضايا الكبيرة والصغيرة والمضحك والمؤسي (من ضياع فلسطين الى ،، كوجاك،، ومن قريش الى الراقصات

كما يتجلى الاجتهاد ايضا في الاخراج المسرحي. وهو اخراج لايتبنى المبدأ الكلاسيكي في تحييد الجمهور وفصله عن الاحداث بجدار وهمي، بل بالعكس يجعل الجمهور في الصالة يصبح امتدادا لجمهور المقهى.

ـ عاشور واحتفالات التعازى..

(عاشور) مسرحية من تأليف محمد مسكين وهو مؤلف شاب يتعامل بذكاء مع التراث العربي والانساني وهو في تعامله هذا يقف عند الرموز والاقنعة أكثر مما يقف عند الاحداث والشخصيات، وهي رموز استوحاها من مصادر مختلفة (جحا ـ ابوزيد المروجي ـ أودلامة ـ نيرون ـ الحسين ـ) وتجد هذه الاقنعة معادلات موضوعية في عالمنا المعاصر، الشيء الذي يجعلها تحتفظ بجديتها واستمرايتها عبر التاريخ الذي لايسير داخل خط مستقيم ـ رابطا نقطة باخرى ـ ولكن داخل دوائر شبه مقفلة، الشيء الذي يجعل التكرار سمة أساسية في المسار التاريخي، فقناع نيرون متجدد باستمرار، كما أن قناع الحسين الشهيد متجدد أيضا

فالاحداث لديه لا تؤطرها الوحدات الثلاث، لايجنها المكان ولا الزمان ولا الموضوع الواحد الاحد، ذلك أن شخصية جحا مثلا تتجاوز في أحيان عديدة الفضاء العربي مكانا وزمانا ـ لتتحول الى مناضل زنجي في أزقة هارليم، وصفية (الفارة) الى (جان دارك) وليلى خالد وجميلة بوحويد) (٧)

فالمؤلف لايؤكد على التاريخ وذلك باعتبار أنه أحدث وقعت في تاريخ معين ومكان محدد وذلك بشكل معين. انه لا يبحث عن الزمن الضائع، لان مايهمه هو الحقائق والحقائق إكبر من الزمات وأرحب من المكان. وهذه الحقائق ـ وان كانت وحيدة مفردة، فلها مظاهر وتجليات مختلفة وبذلك تختفي الاسماء مع اختفاء الومن وتبقى الحقائق يختفي ،، الحسين الشهيد،، ولكن الشهادة التى يمثلها باقية. ويختفي ،، نيرون،، ولكن الطغيان الذي يمثله باقوالشيء الذى يؤكد في النهاية ان الإنسان اكبر من ان يقهر وأعظم من ان يعدمه الموت، خصوصا اذا علمنا ان الموت مدخل للتجدد والاستمرار، هذا مايؤكده في مسرحية عاشور موت الحسين ثم بعثه من جديد. هذه النظرة الشمولية التى تنظر الى الواقع

الانساني في كليانه قبل النظر اليه في جزئياته هي التى تميز أعمال هذا الكاتب.

فالـزمن عنده له طابع حلمي شفاف فالساعة في مفهومها الميكانيكي ـ تختفي، كما تختفي ، ، اليومية، ، ليسقط التمييز المتعسف بين الماضي والحاضر والمستقبل فلا شيء موجود الا (الان) وهذا الان الذى يختصر كل الازمان المختلفة ما كان منها اجتماعيا أو نفسيا، واقعيا أو حلميا، قبليا أو بعديا،

ـ كما أن المكان في معناه الجغرافي يختفي ايضا. فالاحداث لديه يستوعبها فضاء مكاني شفاف وهو فضاء لا يمثل مكانا محددا ولا منطقة معينة. وانما هو هذا الفضاء المترامي الاطراف والذي يستوعب كل العالم. وينطلق في هذا من عمله أن المسرح فن الاختصار، اختصار كل قضايا الانسان في زمن محدد، واختصار كل العالم داخل فضاء محدود يسمى الحشة، وفي مسرحية عاشور(نجد أن الاحداث في مملكة فرفوريا) التي تقع خارج الحدود المكانية المتعارف عليها على مستوى الواقع.

ـ كما أن هذا المؤلف لا ينفصل بين الواقع وما فوقه. وبين الطبيعي والفنتازي وبين الحقيقي والوهمي، فهناك تداخل عجيب بين المستويات المتعددة للواقع، الشيء الذي يجعلنا نقترب أكثر من أجواء الحكايات والاساطير والاحلام، كل هذا من غير أن نحس أنفسنا بعيدين عن الواقع، بل على العكس من ذلك نجد أننا اقتربنا أكثر من روح هذا الواقع.

ولان المسرح ـ كما قال أوغستو بوال ـ ليس ثورة وانما هو تدريب على الثورة، فان المسرحية تنتهي نهاية مفتوحة. لان الانسان داخل المسرح لا يمارس التغيير ولكنه يتدرب عليه. ويبقى بعد هذا ان التغيير الحق يتم خارج المسارح، وهذا هو ما أكدت عليه مسرحية (عاشور) التى انتهت بلا نهاية، والتي توقفت عند دعوة الجمهور الى ان يجد للمسرحية امتداد في حياته اليومية.

ـ تجربة المسرح الفردى

غالبا ما تنظر الافلام النقدية في المغرب الى المسرح الفردي باعتبار انه ظاهرة، لهذا يتركز بحثها على الشروط الموضوعية التى أفرزت هذه الظاهرة، وأوجدتها بهذا الكيف وهذا الكم. ولكن أولا، هل المسرح الفردي حقا ظاهرة؟ هل يكون وجوده فعلا ناتجا عن ظروف اقتصادية واجتماعية خاصة؟ هل نقول مع القائلين بأن فقر المؤسسة المسرحية ـ اقتصاديا ـ قد أدى بالمقابل الى اختصار الممثلين / العمال وردهم الى أقصى حد ممكن؟ أي الى ممثل فرد؟ واذا كان هذا ممكنا وجائزا بالنسبة للمسرح الاحترافي فما قولنا في مسرح الهواة؟ وهو مسرح لاتشكل فيه زيادة الممثلين اعباء اضافية؟

كما انه من الممكن ايضا ان نرجع هذه الظاهرة الى شيوع الروح الفردية، وذلك داخل مجتمع ليبرالي يعتمد على المبادرات الخاصة.

ان المسرح الفردي، سواء في المغرب أو خارجه ـ لايشكل في حد ذاته ظاهرة.
وانما الشيء الذي يشكل الظاهرة هو استهلاكه الى حد التخمة، هو كثرة الاعمال والاسماء التي تعمل في اطاره واجوائه.

ان المسرح الفردي لايشكل قفزة نوعية خطيرة في مسار المسرح المعاصر، ذلك لانه في حقيقته وجوهره عود الى النبع والى الاصل، أي الاحتفال في صيغته البسيطة المتقدمة. لقد حدثنا التاريخ ان المسرح كان في البدء فرديا، سواء بالنسبة الى اليونان أو بالنسبة الى الفنون الشعبية العربية (المداح ـ الراوى ـ الحكواتي ـ الحلقة ـ) ونعرف ايضا أن الجوقة) كانت قبل أن توحد الشخصيات بوقت طويل، مرتبطة بعبادة ديونيزوس، وكان افرادها يرقصون على شرف هذا الالاه فلما تطورت المأساة في أول الامر، كان يظهر مع الفرقة ممثل واحد كان يقوم بمحاورة قائد هذه الجوقة. والطبيعة الدقيقة لهذه الصورة المبكرة

من المأساة غامضة الآن وان كان يبدو أن القصص التى تحكي الاساطير الاغريقية كان يمثلها بالحركات ممثل واحد، ثم بالحوار بين هذا الممثل وقائد الجوقة . . . وهذه المسرحية المبكرة ذات الممثل الواحد يقترن بها اسم تسبين Thespis الذي قيل عنه أنه كان يجمع بين التمثيل والكتابة المسرحية) [٨].

فالمسرح اذا قد انطلق من وجود ممثل فرد، هذا الممثل كان يعبر في البدء تعبيرا صامتا، وذلك بواسطة الحركة والاشارات، ولكنهُ بعد ذلك دخل مع الجوقة في حوار، ولما كان الحوار ـ أي حوار ـ لا يتحقق الا بوجود تعدد الاصوات واختلافها فقد كان لا بد أن ينضاف الى هذا الممثل ممثل ثان ثم ثالث . . .

فالمسرح الفردي اذا يؤرخ لميلاد المسرح، هذا الميلاد الذي تحقق بانفصال جزئي عن الفنون الاخرى غيره (الرقص ـ الغناء ـ الملحمة) وبهذا كان المسرح وليد الغنائية التي تمثلها (الجوقة) ووليد الملحمية التي يمثلها الممثل الفرد (الراوى).

وكما كان الممثل الفرد هو الحجر الاساسي بالنسبة للمسرح الغربي فكذلك كان الشأن بالنسبة للمسرح العربي. يقول د. علي الراعي وهو يتحدث عن مسرحية (الناس والحجارة):)واستخدام الممثل الفرد ليقوم باعباء فنية متعددة هو واحد من تقاليد المسرح الشعبي كما أن أعمال الخيال عوضا عن التجسيد هو ايضا مهمة هذه التقاليد[٩]

لهذا فقد عمدت بعض المسرحيات المغربية على أن تجعل من هذا المسرح شيئا قريبا من فن الراوى والحكواتي والمداح، الشيء الذي جعلها في الاخير تعود الى هذه الفنون من أجل الاستفادة من تقنياتها المتعددة.

واذا كان الممثل الفرد في بداية المسرح اليوناني يحاور الجوقة فان الراوى في فنوننا الشعبية يحاور جمهوره المتحلي حوله، مثل هذا الحوار تجده في المسرح الفردى، موظفا مرة بذكاء، ومرة أخرى بشكل اعتباطي. ومن الاعمال الفردية التى عرفها الميدان المسرحي في السنوات الاخيرة تذكر المسرحيات التالية: (الزعننة) لمحمد تيمود و(بشار الخير) لمحمد الكغاط و(الوحه والمراة) لعبد الحق الزروالي و(الناس والحجارة) لعبد الكريم برشيد و(حميدو) لشفيق السحيمي و(شريشماتورى) لنبيل لحلو و(الحرباء) لحرى الحسين و(طلقات اللسان) لعزيز السعروشني هذه الاعمال المسرحية تتفق مع بعضها البعض في اشياء، وتختلف معها في اشياء أخرى، فهي تتق في التاكيد على أن الممثل هو كل المسرح، وعلى أن الشي الاساسي بعد ذلك هو اثارة خيال المتفرج تماما كما يحدث بالنسبة للراوى الذي يروى الملاحم العربية في الساحات العمومية. ولكنها تختلف بعد ذلك باقترابها من التراث الشعبي العربي.

فمسرحية (شريشماتورى) لنبيل لحلو هي أقرب ما تكون من ، ، الوان مان شو One Man Shaw منها الى فن السامر أو المداح والحكواتي. أما مسرحية (حميدو) لشفيق السحيمي فهي ليست سوى احتفال شعبي في ساحة عامة، انها امتداد لفن الحلقة هذا الفن الذي يكون فيه الراوى مؤلفا ومخرجا وممثلا ومديرا للمسرح والدعاية. وبهذا كان المسرح الفردي ـ في صيغته العربية هذه ـ هو المسرح الخالص المسرح الذي يقوم. بالاساس على الممثل وحده، وهذا الممثل الذى لا يملك الاخياله وعواطفة وذاكرته وجسمه. ويبقى بعد هذا، الجسم يختزن طاقات تعبيرية هائلة. فلا ديكور ولا انارة ولا اكسيسوار ولا حيل ضوئية أو صوتية، لا شيء غير هذا الرواية / المقلد. ومن خلال الحركات والكلمات يمكن أن يساعدنا على ان تتحرر من حواسنا التى تربطنا بالعادى المبتذل. من هنا تتولد اذا، قدرتنا على الحلم والتخيل وتصميم الديكور وخلق اجواء الحدث ومناخ الحدث داخل نفرسنا. واذا تأملنا مسرحية (بشار الخير) لمحمد الكغاط فاننا نجدها هي أيضا تنطلق من نفس المنطلق، أي من اعتبار أن (الحلقة) مرحلة جنينية في تاريخ المسرح العربي. يقول المؤلف في مقدمة المسرحية (وعندما جاء المسرح الغربي كشكل من اشكال التواصل بشروطه المعروفة فمنا نتفقد ذلك الجنين القديم لنرى هل بالامكان بعث الحرارة فيه من جديد واخراجه ليقف بجانب مثيله العربي ربما بلباس مثل لباسه.

ولكن بصات وفكر وشخصية متميزة[10] ولهذا عمد المؤلف الى جعل الراوى الشعبي ، ، المايرى ، ، بطلا لمسرحيته الفردية وذلك باعتبار أن (اتصال المداح أو الحلايقي أو السمايرى بجمهور حلقته لم يكن سوى تواصل بصيغة من تلك الصيغ التى يبحث عنها الانسان منذ أن تكلم)[11] وحتى يكسب المؤلف عمله المسرحي طابعا شعبيا فقد عمد الى توظيف الامثال الشعبية توظيفا مسرحيا. كما عمد الى ادخال العاب الاطفال وأغانيهم في نسيج المسرحية. وقد وضع كل هذا داخل فضاء مغربي وداخل مناخ شرقي ينضج بالشعر والزجل والامثال والحكايات والاغاني والالعاب الاحتفالية. يقول الدكتور علي الراعي (في ربيع ١٩٦٩ شاهدت في سوق جامع الفنا بمراكش فن الراوية - المقلد. حيث عرض فنان شعبي اسمه ، ، ملك القصدير ، ، أمامنا مسرحية كاملة قلد فيها شخصيات بينها راعي البقر والفتاة اللعوب. ومحادثة كاملة بالتلفون. كل هذا قدمه بمفرده)[12]

ولعل اخطر ما في هذه الصيغة هو أن نعتبرها المسرح كل المسرح ، وان نجعلها بالتالي لتكون نفيا وابعادا لصيغ المسرحية الاخرى ، ذلك لأن الشكل المسرحي له بالتأكيد علاقة عضوية بالمضمون الفكري ، ومن هنا ، فلا مجال الى اقحام هذه الصيغة على كل المضامين لان الذي يحدد كيف نقول هو مضمون مانقول. وبهذا فان المضامين التى استوعبتها المسرحيات الفردية تنطلق كلها من الاحساس بالغربة والتفي ، هذا الشعور هو الذي يجعل الممثل المفرد يخلق شخصيات وهمية كما في (الناس والحجارة) أو يحاول أن يخرج من الظل والصمت من خلال محاورة الجمهور كما في مسرحيتي (الحرباء) و(الوجه والمرآة).

هذه الغربة هي في مسرحية (حميدو) عربة مكانية ، لان البطل - وهو عامل مهاجر لفرنسا يجد نفسه في مكان غير مكانه. وبهذا يفقد جذوره التي تمسكه الى الارض. كما نجد غربة زمنية تتجلى في مسرحية (بشار الخير) حيث للبطل زمنه النفسي الخاص به.

أسبوعكم أيها المحترمون
سبعة أيام
هذا شيء تعرفوه
مالا تعرفون اسبوعي أنا
انتم لاتهتمون[13].

* أما في مسرحية (الناس والحجارة) فان (البطل قد شعر بالوحدة والغربة عندما عزل عن الظروف الاجتماعية والتأخي الانساني والجماهير المحيطة به لذا فهو يجد في البحث عن الآخرين[14].

وبهذا نجد أن فعل التاصيل قاصرا على استعارة الاحداث والشخصيات من التاريخ والحكايات والتراث الادبي والشعبي ، بل قد يتعدى ذلك الى ما هو أكبر وأعمق ، أي الى القيام بحفريات مهمة في ذاكرة الانسان العربي وفي وحدانه انه ووعيه - الفردي والجمعي - وذلك من أجل ايجاد صيغ مسرحية تكون في مستوى ما استجد من المضامين الفكرية الخطيرة.

اطلالة على المسرح الوثائقي . . .

لقد عرف المسرح الوثائقي من خلال اسم ، ، بيتر فايس ، ، وذلك عندما قدم اعماله المسرحية المشهورة. ، ، غول لويزيتانيا ، ، أو ، ، أنشودة انغولا ، ، ومارا ، ، - صاد . ، ، *

وعندما نتأمل هذا المشرح نجد أن علاقته بالصحافة هي أكبر وأرحب من علاقته بفن الدراما. وذلك لانه اخباري بالاساس ، وهو لا يقف عند حد استعراض الاخبار بل يتعدى ذلك الى طرح القضايا ، سواء منها التاريخية أو السياسية. وهو - وان كان يطرح هذه القضايا - فهو لايطرحها عن طريق السرد الروائي وحده ، بل يفعل ذلك عن طريق تجميع الوثائق المختلفة - انطلاقا من منظور تحررى - الشيء الذى يعزز القضية ويعطيها مشروعيتها وهو يفعل هذا بالرجوع الى الاحصائيات والتصريحات والاقوال المثبتة في الجرائد والكتب ، والى

الصور وقصاصات الجرائد والمجلات. واذا كان المسرح الدرامي يسعى الى أن يجعل المتفرج يحس الخوف والشفقة ليتطهر منهما - واذا كان المسرح الملحمي البريختي يريد من الجمهور أن يعقل تناقضات الواقع، ليتمكن بعد ذلك من أن يتخذ منه موقفا نقديا يمكنه من تغييره - فان المسرح الوثائقي يريد من الجمهور - الذي هو عبارة هذا الرأي العام الذى تصنعه وسائل الاعلام المختلفة - يريد الا تجرفه وسائل الدعاية، وان يقف لحظة، ليراجع بعض الممارسات الاستعمارية التى أكسبتها وسائل اعلام العرب صفة المشروعية.

وان القضايا التى طرحها المسرح الوثائقي في المغرب هي:

١ - القضية الفلسطينية وذلك من خلال مسرحيتي (حزيران سهادة ميلاد) لاحمد العراقي. و(موال البنادق) لعبد الكريم برشيد.

٢ - قضية الصحراء المغربية في (الصحراء سجينة) و(الارض والزيتون) لرضوان حدادو

٣ - هجرة العمال المغاربة الى أوروبا. وقد طرحت مسرحية (الشمس في بلاد الضباب) لاحمد العراقي وضعهم في الدار الغربة، اعتمادا على الوثائق والاحصائيات وقصاصات الصحف.

٤ - قضية بيت المقدس وقد ظهرت في مسرحية (دعاء القدس) التى كتبها أحمد الطيب لعلج ومصطفي القباج.

وأعتقد أنه لابد للمسرح - عند معالجته للقضية الفلسطينية أن يعالجها في اطار تسجيلي وثائقي، لان فلسطين ليست حكاية يمكن أن نرويها، وليست حدثا يمكن أن نستدر به الخوف والشفقة، وانما هي بالاساس قضية عادلة ولتثبت عدالتها لابد من الرجوع الى الوثائق والى الحجج المادية والى البراهين المنطقية والى الارقام (ان الدعامة الاولى للمسرح الوثائقي هو أن يقدم لنا مجموعة من الحقائق التاريخية القديمة أو المعاصرة بشكل مسرحي، وان يدخل مجل الحدث التاريخي بحيث يخاطب العقل لا الوجدان واذا رجعنا الى المسرحيات التالية فاننا لا نجد بها شخصيات مسرحية - في مفهومها الاكاديمي ولكن تجدنا أمام شخصيات حقيقية لا يكلمها المؤلف كلاما، ولكنها تلقى بتصرحاتها الحقيقية المسجلة عليها:

١ - ففي مسرحية (حزيران شهادة ميلاد) تجدنا أمام سرحان بشارة سرحان

٢ - وفي (موال البنادق) نجد هرتزل وبلفورد ومرزاحي ورابين وروجرس

٣ - أما في مسرحية (الارض والزيتون فاننا نجد شخصية البابا أيوخينيو الرابع الذي بارك الغزر (لما بين رأس أكادير وبوجدور)

٤ - وفي (الشمس في بلاد الضباب) نجد شخصية هتليز. كما نجد لونا آخر من المسرح التسجيلي، ولكن هذا الاخير لا يطرح قضية بقدر ما يعرض تاريخا فقط فهو لايتجاوز الجانب الاستعراضي الى تأكيد مبدأ أو فكرة معينة أو حق ما، وفي هذا يمكن أن ندخل أعمال الطيب الصديقي (معركة الملوك الثلاثة - المنولى ادريس - المغرب واحد - المنولى في المسرح الوثائقي. ولكن من غير ان يكون لها نفس الفعالية. هذا الفن وان كان يبدو موضوعيا ومحايدا، فانه أبعد مايكون عن الحياد، وذلك على الاقل - بالنسبة للمسرح المغربي. حيث نحس بنبرة عالية وبصوت المؤلف ينبعث واضحا من خلال الشخصيات والاحداث والارقام والوثائق.

ويبقى بعد هذا، ان الحرارة في هذا المسرح ليست حرارة الشخصيات والمواقف الدرامية ولكن حرارة القضية. أما الشخصيات فهي مجرد وثائق تتحرك، شخصيات بلا خلفيات فكرية وبلا عمق نفسي، مجرد ممثلين ينقلون الينا نصوصا مكتوبة من قبل. يقول البابا في مسرحية (الارض والزيتون لرضوان حدادو: (أنا البابا ايوخنيو الرابع بما أن ابنائنا البرتغاليين هم أول من أكتشف هذه المنطقة وضربوا الحصار على سواحلها من سنة ١٤٣٣: . . . السنة التى وصل فيها الملاح البرتغالي جيل اينس الى عهد ندفو فرنسا وأيو ١٤٤١ وحيث أن ضون بيدرو الوصي على العرش أعطى في هذه السنة لشقيقة ضون أفريكي حق الملاحة جنوب رأس بوجدور. فانني اعتبارا لكل ذلك وباسم الكنيسة الام اعترف لابنائنا البرتغاليين بحق الغزر لما بين رأس آكادير وبرجدور[١٦].

ولقد استفاد هذا المسرح كثيرا من تقنيات السينما في المونتاج والتقطيع والفلاش باك وتواتر المشاهد واللقطات بسرعة وايقاع سريع، واختصار الحوار، ورده الى المرتبة الثانية بعد الصورة، التى قد تكون حدثا، أو صورا ثابتة، أو متحركة.

ونقف الان لحظة أمام هذه الشيء الذى ندعوه مسرحا. ونتساءل هل هوحقا مسرح؟ ان غلبه الطابع الاعلامي على الطابع المسرحي جعل الناقد الالماني (كايزر) يقول: (ان المسرح التجيلي ليس بمسرح على الاطلاق. فهو لايزيد عن كونه ريبورتاجا صحفيا أو نوعا من المذكرات. فمن قوانين المسرح الاولية الا يتطابق الحدث المسرحي مع الحدث الواقعي بأي حال. فمسرحية (محاكمة اوبنهيمر) للكاتب (كيبارد) التى نقل حوارها بالحرف الواحد من ملف القضية، لايضيف أي جديد الى المتفرج زيادة على خلوها من أي توتر أو تشويق فني. ان المسرحية التسجيلية تعرض أشياء حدثت بلا تغيير. مثل هذا النوع من المسرحيات يمكنه أن يجد مكانا ملائما على شاشة التلفزيون. وليس هناك مبرر لدخوله المسرح، ففي عصرنا الذي يضج بوسائل الاعلام المختلفة والمتعددة ذات الامكانيات الهائلة، لا يوجد مكان لمثل هذا الشكل الفني على المسرح، بل ولا مستقبلا. وخطأ أن نضحي بجوهر المسرح ومتطلباته من أجل مستقبل كهذا المستقبل[١٧].

وأرى أنه لابد أن يتعايش الجانب الوثائقي في العمل المسرحي مع الجوانب الاخرى، الواقعية والرمزية، أي أن يكون جزء من كل وليس كلا مستقلا بذاته، وذلك حتى يحرر العمل الدرامي من جفافية الوثائق وبرودتها. يقول الطيب الصديقي موضحا رأيه في التعامل مع الوثائق التاريخية ـ عند عرضه لمسرحية (المغرب واحد) (سألوني لماذا التاريخ، ولماذا المغرب واحد؟ وهل عصرنا في حاجة الى أن يبعث موتاه؟ وكان جوابي: نعم. فعوض هذا القرن اتجهت انظارنا الى الوراء ولم نفعل ذلك الا لاننا نملك عن الماضي منظور اساسيا أكثر مما نملكه عن الحاضر.

فاذا كان عملي يعتبر بسيكو ـ دراماتورجية. فاني لم أحرص على ابراز المصير المأساتي للابطال فحسب. بل أردت عرض وثيقة سياسية لهذا العصر... لذا فان التاريخ لايعد مجرد لوحة خلفية، بل حقيقة سياسية واجتماعية... ومن ثم فان (المغرب واحد) تغدو مسرحية وثائقية طالما تم عرضها أمام متفرجين عاشوا سائر أطوارها[١٨].

ونجد ان الصديقي قد اعتمد في الكثير من اعماله على التوثيق فمسرحية (ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب) هي ارجمة غيرية للشاعر الشعبي. ليس بالرجوع الى سيرة مكتوبة ولكن بالارتكاز على اشعاره التي خلفها، والتي حملها كل آماله وآلامهِ، وكل حكمة في الحياة والمرأة.

المسرح التجريبي / أصوله ورواده

لعل التجريب هو ما يميز المسرح المغربي عموما، ومسرح الهواة على الخصوص ولكن هناك من الكتاب والمخرجين المسرحيين من جعل همه الاوحد والاساس هو التجريب، وهناك أيضا، من أعطى الاسبقية لهم التأسيس وذلك باعتبار التجريب ـ في مفهومه الغربي ـ ترف وأي ترف. وان المفروض الان، ليس تجديد الادوات المسرحية وتغييرها ولكن ايجاد هذا المسرح ـ كلغة تعبيرية وجب تأصيلها واستنباتها في التربة العربية وينبع التجريب في المسرح المغربي من أسباب موضوعية وأخرى ذاتية. يمكن أن تجعل هذه الاسباب في مايلي:

ـ انه تأثر في المقام الاول بالمدارس المسرحية الغربية (اللامعقول ـ المسرح الحي ـ وكل التجارب الطليعية الاخرى).

ـ ايمان المسرحيين المغاربة أن المسرح الحق هو الجديد المدهش، هو ما يثير الحس ويصدمة لانه ـ ثالثا ـ يسعى

الى تجاوز المسرح البرجوازي ـ هذا المسرح الذي يقوم على اخلاقيات خاصة نجد على رأسها احترام الجمهور، وهو احترام يرى فيه المسرح التجريبي كل ألوان الزيف الاجتماعي. واذا كان التجريب ـ على مستوى الشكل ـ هو استجابة فورية وأمينة لتطور الفكر، فهل يمكن أن نجد مثل هذه العلاقة العضوية بين التجريب (الشكلي) والتطور الفكري؟ نعرف أن التجريب كمنهج علمي ـ قد جاء في أوروبا في اعقاب الثورة الصناعية والفكرية والاجتماعية والدينية. وبهذا كان متصلا وملتحما بما حوله وذلك ابتداء من ذهنية المبدع والمتلقي وانتهاء بمسارح الجيب الصغيرة، هذه المسارح التى هي بالاساس مختبرات للتجريب المسرحي، وهي مختبرات ضيقة بحيث لا يحضرها الا النخبة، أي الذين لهم علاقة حميمة بصناعة المسرح. وعندما نتأمل خارطة الانسان المغربي الذهنية والاجتماعية فاننا لانجد لمثل هذا التجريب أي وجود ـ الا في اضيق الحالات ـ أي في المعاهد والكليات. أما خارج ذلك فلا وجود لشيء غير الفكر الاسطوري الغيبي. ولعل هذا ما يفسر القطيعة بين الجمهور المغربي وهذا اللون من المسرح، حقا انه يقوم على اجتها ذات مهمة على مستوى الشكل ـ ولكن هذه الاجتهادات تبقى في الاخير غير موصولة الى التربة المغربية والى الانسانت المغربي، كما أن هذا المسرح لايجد مخبره ومسارحه الضغيرة. فهو من جهة خطاب جد ضيق، ولكنه يتوجه الى جمهور جد واسع الشي الذي يجعل هذا الخطاب لا يصل ولا يؤدى دوره الحخقيقي.

ولعل هذه الاسماء الثلاثة: محمد تيمود ونبيل لحلو ومحمد الكغاط هي أحسن من يمثل هذا الاتجاه وهي اسماء عملت مع بعضها في اطار واحد، ثم تفرقت بعد ذلك. ليصبح لكل واحد ومنهم اسلوبه المتميز. وتبقى الاختلافات فيما بينهم اختلافات غير عميقة. لانهم يتفقون في الجوهري، ويختلفون فيما هو عرضي. وهذا شيء طبيعي، وذلك باعتبار أنهم اشخاص ثلاثة، وان الرجل هو الاسلوب ـ كما يقول بيفون ـ لذلك تجدنا ـ في نفس الوقت ـ أمام أساليب ثلاثة وأمام اتجاه مسرحي واحد ينتظمهم كلهم. واذا كان المسرح التجريبي في الغرب بعد امتدادا طبيعيا لنظريات انطونان آرتو، فان لايدرى ـ من معطف هذا المنظر الكبير، هذه التبعية ستظهر لنا في مفهوم المسرح عند منهما، وفي وظيفته ودوره وادواته الفنية.

يقول آرتو في البيان الاول لمسرح القسوة (لايهمنا الا قليلا غزو الفكر أي العقل حقا لهذه المستويات الاخرى. لو أن ذلك كان لقل شأنها ولا أهمية ولا معنى لذلك. المهم هو وضع الاحساس بوسائل مضمونة، في حالة ادراك أعمق وأدق. وهذا هو موضوع السحر والطقوس. وما المسرح الا انعكاس لهما) [19] ا. ونجد أن مسرحيات تيمود لاتنقل للجمهور فكرا. يقدر ما تنقل اليه صورا فقط، وهي صور تسعى الى أن تكون ذات طابع سحرى وطقوسي، تماما كما هو الشأن بالنسبة لآرتو، فتيمود يقر (بافلاس الاساليب والتصورات الايديولوجية التى عجزت عن حل مشكلات عديدة. . .
تخنق الانفاس وتحد من السير وتعوق الانسان عن التحرر) [20] ولما كان ضرب أي فكر لا يمكن أن يتم الا انطلاقا من فكر نقيض. ولما كان هدم أية ايديولوجية لا يمكن أن يكون الا من خلال منطلق ايديولوجي مغاير. فما هو فكر محمد تيمود؟ وما هي ايديولوجيته أمام مثل هذه الاسئلة تجدنا أمام فراغ مهول. فلا شيء الا الصور وأخرى سمعية. من هنا تجدنا مضطرين أن نقول مع الناقد المسرحي المغربي عبد الرحمان بن زيدان بان رفض هذا المسرحي للفكر السائد لاينطلق من منطلق صلب وواضح (انه الرفض الفوضوى المشحون بالنبرات التشاؤمية والذي غلف بنظرات مضببة، أعمت الممثل عن تحديد الهدف، وهذا ماجعله يسبح في أفكار يعوزها التحديد) [21].

ولما كان هذا المسرح مسرحا علاجيا بالاساس، فقد كان لابد أن يستخدم الوسائل البدائية للاستشفاء أي استخدام الرقص والغناء في بعديها الميتاقيزيقي. واذا كان محمد تيمود قد اعتمد على ايقاعات غربية حادة، فقد

وجدنا الكغاط ـ$ خصوصا في مسرحيته الاخيرة ، ، بشار الخير ، ، ـ يستخدم الايقاعات الصوفية (كناوة) الشي الذى جعل هذه الالحان تكتس بطابع ميتافيزيقي وهو نفس الطابع الذى أكد عليه انطونان آرتو. أما الرقص فله طابع (الجدية) الشيء الذي يجعله فعلا علاجيا، لان التغيير الذى يحدثه في ذات الفرد، مما يؤكد بان العلاقة التصادمية ـ في هذا المسرح ـ تفرض أن يتغير الفرد ـ داخليا ـ وان يتطهر ليحقق الانسجام والتصالح مع العالم البراني.

وان الشيء الذى يمكن ملاحظته ايضا ـ على هذا المسرح ـ هو اهتمامه الزائد بالجماليات. فهو مسرح حسي الى أقصى حد، انه صور ترى وانغام وايقاعات واصوات غريبة تسمع، وكثيرا ما تكون هذه الجماليات مقصودة لذاتها. ذلك لانها لاتعبر عن شيء، ولا تقول أي شيء، ولكنها موجودة فقط. لانها تلقى استجابة من عين المتفرج، ومن اذنه ومن احساسه كله. فهو مسرح يعتمد على القسوة، وهي قسوة تختلف عن القسوة في التراجيديا اليونانية، وان كانت في النهاية تؤدى الى نفس الغاية تقريبا. ولكن بوسائل فنية أخرى. فالتراجيديا تنطلق من الخطأ للتراجيدى لتصل الى السقوط، الذي يؤدى بدوره الى التطهير، وذلك عن طريق اثارة الشعور بالخوف والشفقة لدى الجمهور. أما عند هذا المسرح ـ والذي هو في حقيقته امتداد طبيعي لمسرح انطونان آرتو ـ فهو يؤدي الى التطهير كذلك، ولكن من خلال تصعيد كل مكبوتات الانسان ـ الجنسية والفكرية والسياسية والدينية ـ ليجعله بعد ذلك يتداوى بدائه. فهو يجسد الجنس ليشفي الانسان من مكبوتاته. وهو يعرض السياسة ليتخلص الانسان من خوفه وتظهر القسوة في هذا المسرح من خلال ممارسة القسوة على الجمهور (الظلام ـ التكرار ـ تمطيط المشاهد ـ الضجيج ـ الكلمات أو الصور تخدش الاذن والحياء) يقول انطونان آرتو: (لايتعلق الامر على مستوى العرض، بتلك القسوة التى يمكن أن يمارسها بعضنا ضد البعض الاخر... بل يتعلق بتلك القسوة التى تمارسها الاشياء ضدنا. لسنا أحراراً وقد تسقط السماء على رؤوسنا والمسرح يعلمنا ذلك أولا وقبل كل شيء)[٢٢] وبهذا يكون الالم الذى قصده آرتو هو ألم وجودى. كما أن القسوة التى تحدث عنها هي قسوة وجودية كذلك، وهي قسوة لاعلاقة لها اطلاقا القسوة التى يعرفها الانسان في العالم الثالث، والتى هي قسوة اجتماعية بالاساس قسوة تأتي رأسا من سوء توزيع الثروات كما تأتي من الاستغلال والاضطهاد وغياب الحرية والعدالة وتفشي الامية. الشيء الذى جعل هذا المسرح يدور في حلقة مفرغة. وجعله بالتالي يراوح مكانه. وذلك على امتداد فترة طويلة من الزمن، فهو يداوى القسوة بالقسوة بالقلق، وهذا هو العبث في مفهومه العربي.

كما أن هذا المسرح يقوم ـ من حيث التمثيل ـ على الاندماج، وذلك ـ بدون هذا الاندماج لايمكن للممثل أن يتطهر. ولا يمكن للجمهور أيضا أن يتطهر. ويمكن ارجاع فشل هذا المسرح الى أنه لم ينجح في جعل العرض المسرحي يتحول الى طقوس وثنية تشبه الزار واحتفالات (كناوة) الشيء الذى يمكن أن يجعل الممثل يصاب بحالات من السكر الصوفي والغيبوبة، ويجعله بالتالي يشترك الجمهور في هذه الحالات ولقد ظل الجمهور دائماً شقي بوعيه كاملاً وذلك أمامَ شيء غريب عنه. ويبقى المسرح التجريبي في المغرب ـ بالرغم من كل شيء ـ مسرحا عاقلا ومتزنا. لانه يفتقر الى (نعمة) الجنون التي يتمتع بها المسرح الغربي، هذا الجنون في الابداع هو انعكاس أمين لجنون الجيل الجديد في الغرب. ومن هنا كان له صدى في نفسية الجمهور، لانه نابع منه وليس ترفا كما هو الشأن في المسرح المغربي.

ويمكن ان نميز في الأخير بين هؤلاء الذين يمثلون هذا التيار كما يلي:

ـ انهم اولا يتفقون كلهم في التركيز على البطل الهامشي، وتظهر هامشية البطل بحدة أكثر عند نبيل لحلو في مسرحياته التالية: يوميات مجنون ـ بلوبالوبوف او فيليا لم تمت ـ شريشماتورى كما أنهم ـ ثانيا ـ يتفقون في شيء آخر، وهو أن مسرحياتهم تعبر أولا عن ذواتهم الباطنية، قبل أن تعبر عن واقعهم الخارجي ومن هنا فان المفاتيح

الاساسية لمعرفة هذه المسرحيات هي نفسيات كتابها.
- وهم بعد ذلك يختلفون في جملة اشياء أخرى لعل من أهمها الايقاع المسرحي لدى كل واحد منهم فمسرحيات تيمود تتميز بايقاع حاد وسريع، الشيء الذي يجعلها أقرب الى السينما منها الى المسرح، أما محمد الكغاط فايقاعه بطيء جدا. لانه يقف طويلا عند رسم الشخصيات للكشف عن خلفياتها النفسية والفكرية. واذا رجعنا الى آخر ما كتب محمد الكغاط (بشار الخير) فاننا نجد انعطافا مهما الى المسرح التأسيسي، الشيء الذى يؤكد أنه استنفد كل أدواته التجريبية، وانه يحاول الان أن يجد له صيغة مسرحية تنطلق من تنظيرات فكرية محكمة. ولعل هذا ايضا، ما يفسر المقدمة التى كتبها لمسرحية (بشار الخير) والتى هي مساءلات حول معنى المسرح ووظيفته وأدواته.

الملامح الاساسية للاخراج والمخرجين في المسرح المغربي...

الحديث عن الاخراج المسرحي في المغرب يفرض التطرق الى المخرجين والى طبيعة الاخراج لديهم. فالاخراج - كما نعلم - هو قراءة ثانية للنص، أو لنقل بانه كتابة ثانية للنص الدرامي. وبهذا كان المخرج شريكا في العملية الابداعية، أي أنه مبدع وليس مجرد صانع. وان هذه الكتابة الثانية للنص هي كتابة سينوغرافية، أي انها لاتكتب على الورق، ولكنها تكتب داخل الفضاء الذى تمثله الخشبة، وهو فضاء حسي يجسده المكان والزمان فالمخرج يجد نفسه دائما أمام مكان فارغ، وأمام زمن فارغ، لذلك كان عليه أن يخرج هذا الفضاء من حالة الفراغ الى حالة الامتلاء، وأن ينتقل به من حالة السكون الى حالة الفعل والحركة. فالاخراج حوار حسي مباشر، وذلك مع أكثر من محاور واحد. فهو أولا حوار مع النص الادبي هو حوار ينتهي في الاخير باعطاء تركيبات ابداعية. فيها شيء من الادب والفكر. وشيء آخر من الصناعة. وهو ثانيا - حوار مع الممثل، هذا الممثل الذي هو المبدع الثالث، وذلك داخل العملية الابداعية. فهو لايمكن أن يكون مجرد اداة للتعبير، ذلك لأنه يمتلك امكانيات الاضافة والخلق - وهو - ثالثا حوار مع الجمهور. والمسرح في جوهره ماذا يمكن أن يكون سوى أنه لقاء حي مع الجمهور. والنظرة المتأملة لهذا الفن تكشف أن الحوار كان دائما موجودا بين شرطي الابداع المسرحي. ويبقى بعد هذا، ان هذا الحوار قد يكون مسموعا مرة، كما قد يكون مهموسا مرة أخرى. كما قد يكون ظاهرا - كما في المسرح الحديث - أو مضمرا - كما في المسرح التقليدى. ولقد عرف المسرح المغربي فترة لم يكن المخرج فيها موجودا، وهذا شيء طبيعي، وذلك باعتبار أن عمر الاخراج في المسرح عامة هو عمر قصير جدا. ويمكن أن نستعرض الان مجموعة من اسماء المخرجين المغاربة، وسنعمل من أجل أن تتعدى العرض الى التحليل والنقد، وذلك حتى نكشف عن طبيعة الاخراج ومفهومه وادواته عند كل واحد منهم.

- الطيب الصديقي والحث عن الاحتفال...

ان الحديث عن الصديقي هو في حقيقته وجوهره اختصار مركز ومكثف لكل تاريخ الاخراج في المسرح المغربي، ذلك لان هذا المبدع قد وسم المسرح المغربي الحديث بسمات هي الوشم أو الحفر على الرخام أو الكتابة بالنار. ولما كانت عطاءاته من السعة والعمق والتنوع بحيث لا يمكن أن نجملها ونختصرها داخل هذا الحيز الضيق، فقد أرتأينا أن نبرز أهم مميزاتها وخصائصها، وان نكتفي بالوقوف عند اضافاته المتنوعة واجتهاداته الجريئة. ان اسم الصديقي، غالبا ما يرتبط - حين يذكر - بالتراث العربي الاسلامي. وان هذا الشق الصوفي للذات العربية ولذاكرتها الغنية لم يأت في بداياته الفنية، وانما في مرحلة الرشد والنضج. أي بعد أن استوعب كل التيارات المسرحية الغربية وخبرها من الداخل واستنفد كل ما لديها من بريق ظل لزمن طويل يسحره ويستهويه. واذا نحن رجعنا الى الاعمال المسرحية التى قدمها الصديقي في اياته الفنية فاننا نجد أن هذه الاعمال - لكثرتها وتنوعها - تغطي كل تاريخ المسرح - ابتداء من اليونان الى الان - كما أنها - من جهة أخرى - ترجع الى مصادر وبيئات مختلفة،

الشيء الـذى يكشف عنـه حقيقـة اسـاسيـة ، وهي أن الصـديقي كان دائـما مسكـونا بهوس البحث والتجريب ـ البحث شيء سيجـده فيـما بعـد في اعـادة قراءة المـوروث الثقـافي العـربي ، في شقيـه الـرسمي والشعبي . فأعمله الاخراجية تضم :

١ / (برلمان النساء) لارسطوفان (اليونان)

٢ / (فولبون) لبن جونسون ـ انجلترا ـ

٣ / ـ (لالـوكـانـديـيرة) لكـولدوني ـ ايطاليا ـ وقد قدمتها باسم (مولاة الفندق)

٤ / (طلب ضيف الله) وقـد اقتبسهـا لعلج عن مسـرحية (طلب زواج) للكاتب الروسي تشيكوف .

٥ / (مجموبة) التى اقتبسها عن (مدرسة النساء) لمرلبير ـ فرنسا الكلاسيكية

٦ / (مذكرات أحمق) للكاتب الروسي غوغول وقد قدمها باسم (النقشة)

٧ / (المفتش) لنفس الكاتب الروسي السابق غوغول .

٨ / (السحر الاحمر) وقد قدمها باللغة الفرنسية .

وعندما ظهرت موجة مسرح اللامعقول فقد كان لابد للطيب الصـديقي ـ انطلاقا من هوس البحث والتجريب لديـه ـ أن يختـبر هذه الصيغـة المسرحيـة . وبهـذا قدم مسـرحيتـين الاولى (في انتظـار مبروك) المقتبسـة عن (في انتظـار غودو) لصمـويـل بيكيت . والثـانيـة هي (مـومـو بوخـرصـة) التى اقتبسهـا عن (أميـدية أو كيف التخلص منه) لاوجين يونسكو، لهذا أمكن القول بأن الصديقي قد مر بمـراحـل ثلاث وذلـك في اطار مسيرتـه المسرحيـة الطويلة . هذه المراحل هي :

١ ـ مرحلة المسرح الكلاسيكي ، ونأخذ الكلاسيكية في مهناها الواسع

٢ ـ مرحلة المسرح الطليعي والتى ركز فيها على مسرح العبث

٣ ـ مرحلة المسـرح الاحتفـالي ، وهي المرحلة التى جاءت كنتيجـة ختمية وضرورية لتحرره من الانبهار أمم المسرح الغـربي ، فهـو قد تفـاعل مع هذا المسرح زمنا معينا ، وقد كان هذا الـزمن كافيا من أجـل أن يغرص في احشاء هذا المسـرح ، يعرف خفاياه ، وان يدرك كلياته وجزئياته . ومن هنـا جاءت ثوريـة على هذا المسـرح نابعـة من ادراك أن المسـرح / الفن هوشيء آخـر غير المسرح / المبني وان المسـرح / اللقـاء هوغير المسـرح / النص والشيء الذى جعله يعيـد قراءة الـتراث العـربي انطـلاقـا من منظـور جديد، ومن رؤية متحررة من المفهوم المدرسي للمسرح . ويمكن أن نستعـرض بعض ملامـح هذه الثـورة في النقط التالية : انه حرر المسرح من المسرح ، فقد أخرج الفن من البنـايـة ، وجعله يكـون تظـاهرة شعبية تتم في أي مكان . وبهـذا قدم مسـرحيـة (معـركـة الملوك الثـلاثـة) في ملعب رياضي كما قدم مسرحيات أخرى مثل (الموالى اسماعيل) و(ديـوان سيدى عبد الرحمان المجذوب) و(سلطان الطلبة) في السـاحـات العـامـة وعند أبواب المدن التاريخية . ولقد أعـاد هذا المـوسم تقديم مسرحية (المولى اسماعيل) وذلك في شكـل جديـد ومتطـور، وقد عرضها في ساحة (لهديم) بمكنـاس أما (المجذوب) فقد أعاد تقديمها في (السويقة) بمدينة الصويرة ، وذلك في ديكور طبيعي ، وهو عبارة عن ذكاكين حقيقية .

ـ التخلي عن المـوسيقي التصـويـرية التى كانت دائما موسيقي غربيـة . ولقـد جعـل الالحـان تنبـع من داخـل الحـدث وليس من خارجـه (ومـع روعـة الاخـراج ومزيته البـارعـة الغى الصديقي الموسيقي التى كانت لعبد قريب تعتـبر أحـد عنـاصـر الاخـراج . ولكنه عوضها بالاناشيد الشعبية وبالملاحم وجمال الصوت تكملة لواقعية الاطار) (٢٣)

ـ الانتقـال بالضحك من مفهومه الاخلاقي الى الضحك العقـلي . لقـد كان المسرح المغربي دائما يضحك على ما ليس خيراً ، ولكن الصديقي جعلنا نضحك على ما ليس معقـولا ، وينبع هذا الاضحاك من مقدرة الصديقي على رصد المفارقات وتضخيمها بشكل كاريكاتورى، ويتجلى هذا التضخيم في الـديكـور والشخصيات ولباس الغنتازى وفي اللعب باللغة .

ـ التخلى عن المسرح في هندستة الايطالية التقليدية ، وبهذا اختفت حفرة الملقن ، كما اختفى الملقن تبعا لذلك . أمـا الكـراليس فلم يعـد لها أي دور، وذلـك ما دام أن

المسرح لقاء جماعي مكشوف وليس عمليات للسحر أو لاستخضار الارواح. وبهذا انعدمت الحاجة لاخفاء الوجه الاخر لعملية التمثيل، لان الصديقي لايهدف الى صناعة وهم، ولكنه يسعى الى اقامة حفل، كما اختفت الستارة وأصبح المسرح عاريا تماما، تظهر فيه عاكسات الضوء وأدوات العزف والملابس المسرحية والاكسسوارات المختلفة.

- كما عمد الصديقي الى اعتبار الجمهور طرفا اساسيا في الاحتفال المسرحي، يقول ناقد تونسي عن مسرحية الحزاز (اعتمد الصديقي طريقة حديثة في الاخراج. وجعل الجماهير تشترك في التمثيل من حيث لاتشعر حين حملها على ترديد الشعر الملحون الذي يمثل الاصالة في الانسان (٢٤)

- أما من حيث الديكور فقد عمد الى توظيف الخط العربي. وذلك كما في مسرحية (مقامات بديع الزمان الهمداني) كما أنه ايضا، عمد الى ادخال الصور الفطرية التى أبدعها الوجدان الشعبي والتى تمثل احداها سيدنا علي في معركته الاسطورية مع رأس الغول كما في مسرحية (ديوان سيدى عبد الرحمان المجذوب) كما استخدم الديكور المتحرك في مسرحية (الحراز)

- الاعتماد من حيث التمثيل على التلقائية في الاداء، هذه التلقائية التى قد تصل احيانا - خصوصا عند الصديقي الممثل - الى أن تشعرك بأنك أمام أبداع مرتجل كله ولست أمام نص مكتوب ومحفوظ من قبل. ويعتمد هذا الاداء على الاندماج الواعي، الشيء الذي يجعل الجمهور يعرف في الممثل أكثر من شخص واحد، ذلك انه يرى الوجه والقناع والحقيقة والتنثيل، الواقع والحلم.

- وحتى يصبح (العرض المسرحي) احتفالا شاملا وهاما، يخاطب في الانسان كل حواسه فقد عمد الصديقي الى الاستعانة بكل الادوات الفنية الممكنة، الشيء الذى جعل مسرحه متحرار أكثر من ديكتاتورية اللفظ، فهو يدخل الغناء والانشاد الصوفي والتراتيل الدينية والعزف على الالات الشعبية (الدف والناي) كما آنه يستخدم الاقنعة والالعاب البهلوانية. ذلك انطلاقا من ادراك الصديقي أن الانسان المغربي متفرج ذكي، مما جعله يؤكد كثيرا على عناصر الفرجة في مسرحه الى الحد الذى اتهمة فيه البعض بأن مسرحه هومسرح ابهار بالاساس

- حيث اللساس فقد اعتمد الصديقي على ازياء فتازية غربية باستثناء - طبعا - المسرحيات (التاريخية) التى جعل اللباس فيها يتسجيب للعصر ولوضع الشخصية الاجتماعي والطبقي والمهني والديني. وتبدو غرابة اللباس إكثر من مسرحية (الغفران) التى كتبها عز الدين المدني وذلك لان هناك تداخلا عجيبا في المسرحية بين المستوى الواقعي والفنتازي بين الحقيقي والمتخيل هذه اذا، بعض ملامح الاخراج عند الصديقي. هذا الاخراج الذي يركز أكثر على السينوغرافية جاعلا الكتابة الدرامية في المحل الثاني.

عبد الصمد دينية وكوميديات المواقف

وهو أحد شيوخ الاخراج في المسرح المغربي الحديث وذلك الى جانب كل من فريد بنمبارك والطيب الصديقي. ارتبط اسمه بالاعمال الكلاسيكية الفرنسية، كما ارتبط اذا، بالاعمال المقتبسة لاحمد الطيب العلج، ولقد عرج في تجربته المسرحية على شكبير فقدم له مسرحية (عطيل). من اعماله المسرحية المهمة يمكن أن نذكر (الشرع اعطانا أربعة) التى كتبها احمد البصرى، و(الفضوليات) المقتبسة من طرف الطيب العلج عن (النساء العالمات) لموليير و(القوق في الصندوق) التى اقتبسها الطيب الصديقي، كما قدم مسرحية (ولي الله) في اقتباس للعلج. وهكذا نجد أن عبد الصمد دينية يشكل - الى جانب العلج وموليير ثالوثا مسرحيا هزليا. فعندما تضيف الروح الساخرة لهذا المخرج الى اقتباسات العلج المرحة وكتابات موليير اللاذعة فانك لابد أن تخرج بمسرحيات كوميدية ضاحكة. واذا كان العلج قد حاول مغربة موليير، وذلك على مستوى الكتابة، فان الذى اعطاه روحه المغربية وهويته الحسية هو عبد الصمد دينية. ويقوم الاخراج عند دينية على الاهتمام اساسا

بالممثل أما التقنيات فلها المحل الثاني، ومن هنا كان تعامله مع النص يقوم دائماً على تفجير بنية هذا النص، واستخراج مابين مطوره وكلماته وحروفه من حركة ومواقف، كما أنه يقف كثيراً عند الشخصيات ليرسمها بعناية فائقة. وشخصيات نمطية (الحاج العظمة) - الخادم - العاشق - الشي الذي يجعله في رسمها - يعتمد على الكاريكاتور.

ان الاجواء الاستقراطية التي تدور فيها مسرحيات موليير قد تحولت عند هذا المخرج الى أجواء مغربية، تشعر بهذا من خلال الديكور واللباس والشخصيات والحركة والمناخ العام للعمل الدرامي، والديكور يعتمد على الزخرفة (الارابيسك) أما الشخصيات فمنتزعة من البيئة الغربية. يقول د حسن المنيعي في معرض حديثة عن مسرحية (ولي الله): (وهذا يعني أن المسرحية كانت تلفت الانظار سواء في الاداء أو الديكور أوفي اخراجها المتقن الذي نلتقي فيه بلمسات (دينية) ذلك الفنان الذي يبحث عن التجديد في كل عمل دون أن ينحرف عن مراعاة تقاليد مجتمعنا. وفضلاً عن ذلك فان الطابع الكوميدي للنتاج وشعبية أسلوبه قد حققنا انتشاراً واسعاً لهذا الابتكار، واستيعابا عميقاً لجزئياته [٢٥]. وفي مسرحية (القوق في الصندوق) يجمع المخرج بين عالمين متناقضين، الاول ارسطقراطي والثاني شعبي، ويعرف عبد الصمد دينية مقدرته الخارقة على صناعة المواقف الهزلية سواء عن الطريق سوء التفاهم أوعن طريق اللعب باللغة. أما في مسرحية (عطيل) لشكسبير فقد تبنى المخرج اخراجا يعتمد على استحضار اجواء الحدث الشكسبيري معتمداً في ذلك طاقات مهمة في ميدان التمثيل والملابس - التي انجزها العربي اليعقوبي. ولقد نعت البعض هذا الاخراج بالمدرسية والاكادمية. واذا كان (موليير) قد تمغرب وألبس العمامة والجلباب، فان شكسبير كان أكبر من أن تخرجه من لغته الاصلية، ومن اجوائه وفضائه. لذلك قدم في ترجمة وليس في اقتباس. يقول د حسن المنعيني (وقبل القيام بذلك عمد عبد الصمد دينية الى ترجمة خليل مطران فوجد فيها مرتعا خصبا، وفرصة لابراز موهبته كمخرج وذلك بمعالجة مادة أخرى غير كوميديا، وهكذا فما أن عرضت المسرحية في الهواء الطلق وسط ديكور طبيعي يتكون من الاثار الرومانية حتى تراءى المكان الذي تجرى فيه احداثها كبوتقة حية. وعلاوة عن ذلك فان (دينية) أخلص كثيراً للنتاج الشكسبيري رغم الحيل التي ابتدعها والامكانيات المسرحية التي لجأ اليها لبلورة التناقضات الكامنة في المأساة [٢٦] وهكذا نرى أن عبد الصمد دينية قد عمل هو الاخر على اخراج المسرح من المسرح، وذلك من خلال مسرحية (عطيل) التي عرضت بمهرجات وليلي الذي أقيم بين الاطلال الرومانية، ونعرف أن نفس هذه المسرحية قد عرضت قبل ذلك - وفي اخراج مغاير - بمهرجان باب المكينة بفاس وقد قدمت المسرحية في الهواء الطلق باخراج لزكي العلوي وكان ذلك سنة ١٩٦٥.

فريد بنمبارك وهوس التجريب

عندما نرجع الى الاعمال المسرحية التي أنجزها هذا المخرج نجد أنها في معظمها ترجع الى المصادر الاساسية التالية: - المصدر الاول وهو المسرح البريشتي - في شقية التعليمي والملحمي - المصدر الثاني وهو المسرح الطلائعي الاوربي (يونسكو - بيكيت - آدموف - جان جنية) - المصدر الثالث وهو المسرح العربي الاحتفالي الذي يعد أحد اقطابه البارزين.

لقد قدم لبرتولد بريشت مسرحية (بنادق الام كرار) وذلك مع المسرح الجامعي كما قدم مسرحية (الدنفيل) التي اقتبسها أدريس التالي عن (الخرتيت) لاوجين يونسكو وقد قدمها مع فرقة المعمورة. كما قدم أيضا مسرحية (يكنيك) لفرناندو آرابال. وبعد هذه السياحة - في أهم المدارس المسرحية الغربية - كان لابد له أن يعيد قراءة التراث العربي. وذلك انطلاقا من منظور جديد. وبذلك قدم مسرحيتين. الاولى هي (هاينة) وهي تأليف جماعي يقوم على أساس خرافات شعبية، والثانية هي (العين والخلخال) وفي هذين العملين حاول أن يستعير الاساليب التقنية لفنوننا الشعبية (المداح - الراوى الحكواتي) كما حاول أن يعطي العمل الدارمي - من خلال شفافية الحكاية والشخصيات والحوار والمواقف نكهة شرقية خاصة. كما أنه - ولتحرير العمل الدارمي من

دكتاتورية الأدب ـ فقد عمد الى خلق لغة مسرحية عامة وشاملة، تتداخل فيها الادوات الفنية المختلفة. وان الشيء المعروف أكثر عن فريد بنبارك هوولعه الشديد بفن الايماء وبذلك كان الاداء المسرحي عنده غالبا مايكتسي بالطابع الميكانيكي. ربما جاء هذا من تأثره المبكر بمسرح البعث، هذا المسرح الذى تتحول فيه الشخصية الى دمية تتحرك، كما أنه في ابداعاته ـ الوسطى قد اعتمد على المونتاج. وذلك عن طريق الاداء الجماعي، وهو اداء يعتمد على الحركة الموقعة، الشيء الذى قد يصل احيانا الى ما يشبه الكوريغراف.

يقوم بتقطيع النص الادبي تقطيعا تقنيا. وذلك انطلاقا من رد الفعل المتوقع من طرف الجمهور فهو يحرص كثيرا على أن تكون المسرحية عبارة عن مجموعة من المشاهد السريعة. وان تنتهي هذه المشاهد دائما عند اللحظة الحاسمة. ولا يهمه بعد ذلك أن يكون المعنى قد استوفي أم لا المهم أن تبقى الكلمات التى يراها أقوى من غيرها عالقة في الذهن، وذلك عند انتهاء المشهد ويسمي هذا الفعل ـ الذى هوبمثابة النقطة والرجوع الى السطر في الكتابة ـ بالوقفة.

عبد اللطيف الدشراوى: تحريك التقنيات قبل الممثلين

وهو مخرج ظهرت تجاربه الاولى فرقة (القناع الصغير) وقد قدم ـ الان ـ مجموعة من التجارب المسرحية المهمة. وهي تجارب لاتتناسب ـ من حيث الكم ـ مع المسرحي والسبب في هذا راجع الى عمله الاداري الذي استنفد كل طاقاته وجهده. ويمكن أن نذكر أهم اعماله المسرحية فيما يلي:

١ ـ (القاضي فالحلقة) وهي من تأليف أحمد الطيب لعلج. وقد اعتمد في اخراجها على أساليب شعبية بسيطة تقوم على أساس لغة مسرحية تتكامل فيها الادوات الفنية المختلفة (الغناء ـ الزحل ـ التمثيل).

٢ ـ (الحكيم قنقون) وهي مسرحية اقتبسها لعلج عن مسرحية (كنوك) لجول رومان

٣ ـ (جلباب الابهة) وهي اقتباس عن مسرحية (المعطف) للكاتب الروسي غوغول. وقد قام باقتباسها أحمد الطيب لعلج.

٤ ـ (الباب المسدود) وهي تأليف جماعي. قدم المخرج من خلاله تقنية عالية في ميدان تحريك المجاميع المسرحية. وفي تقطيع المشاهد، وسرعتها بشكل سينمائي، وتوظيف الانارة لتلعب دور الديكور والستارة والايحاء بالمكان والزمان.

٥ ـ (عنترة في المرايا المكسرة) وهي من تأليف عبد الكريم برشيد. وقد اعتمد المخرج فيها على المؤثرات الصوتية والضوئية وعلى الاقنعة والحركة الجماعية والانشاد ـ بالنسبة للجوقة ـ ويمكن أن نجمل خصائص الاخراج عند عبد اللطيف الدشراوي في النقط التالية:

١ ـ انه يركز على تحريك التقنيات الالية أكثر من الاهتمام بتحريك الممثل

٢ ـ ان كل الاهتمام لديه منصب على الجمهور، ويهمه من هذا الجمهور ـ على الخصوص ـ حالته الشعورية فهو يحرص أشد الحرص على وحدة الشعور وذلك حتى تحتفظ المشاهد بلونها الخاص. فاذا كانت هذه المشاهد درامية حرص على الاتتخللها ـ بين الحين والحين ـ ما يمكن أن يهرب بانتباه الجمهور، ويفتت حالته الشعورية، فينتقل من المؤسي الى الضحك أو بالعكس

٣ ـ ان الديكور لديه قد يختفي كليا ـ كما في الباب المسدود، كما قد يكون له وجود ولكن في أضيق الحدود، أي أن يوحي بالمكان ويشير اليه لا ان يصنعه.

تجارب شابة في المسرح المغربي

أما من المخرجين الشباب الذين لمعت أسماؤهم في السبعينات فيمكن أن نذكر الاسماء التالية: ابراهيم وردة، ويتميز اسلوبه بالعنف والشدة وسرعة الايقاع وحدثه. يتجلى هذا العنف في الاداء المتشنج وفي الالوان الصارخة ـ في الديكور والملابس ـ يتعامل من الكلمة ـ ليس من خلال ما تعنيه ـ ولكن من خلال ماتوحي به. وذلك باعتبار أنها مجموعة من الاصوات التي تلقى بسرعة والتي تشعرك بشئ ما. فالكلمة لديه لها نفس الدور الذي تجده عند الساحر فهذا الاخير يخرج اصواتا غريبة ومبهمة. وهي أصوات لاتقول شيئا، ولكنها تقنع بشئ من مسرحياته (الاجراس) و (الاخطبوط) و (عطيل

والخيل والبارود) و(قراقوش الكبير) و(فاوست والاميرة الملعاء) و (مذكرات رجل يعرفهم جيداً).

بودلال يحيى

وقد قدم ـ لحد الآن ـ عملين مسرحيين: الاول هو مسرحية (عاشور) والثاني هو (نيرون السفير المتجول) ويستعير هذا المخرج أدواته التعبيرية وأساليبه الاخراجية من فن (السيرك) فالالوان عنده ـ وهي صارخة وفاقعة ـ تتعدد وتتكاثر سواء في رسم الديكور أو الملابس. كما ان الممثلين عنده لايمثلون ولكن يهرجون. فهم يقومون أمامنا بتداريب بهلوانية تجعل من مسرحه معرضا للالوان والمهرجين والبهلوانيين. فهويؤكد كثيرا على الممثل وذلك باعتبار أنه جسم بالاساس، وبهذا فهويسعى لان يستخرج من هذا الجسم كل مخزونه التعبيري. ولا يمكن أن يتاتى هذا الا بالترويض وهذا مانراه لديه.

محمد بلهيسي

ويعتمد أسلوبه على خلق أجواء مسرحية كرنفالية. تدخل الجمهور في نسيجها وفي مناخها ولحمتها لتجعله قطعة منها. انه مغرم ـ لحد الجنون ـ بالكلمة المنغومة بالانشاد الديني والتراتيل والحركات الجماعية الموقعة. البطل عنده ليس فردا، وانما هو المجموعة هذه المجموعة التى تعبر بالكلمة والحركة والاشارات والايماءات والازجال والاقنعة قدم لحد الان مجموعة من المسرحيات يمكن أن نذكر من بينها: باب الدنيا ـ السرحان والميزان ـ عرس الاطلس ـ صالح ومصلوح. مسرحياته تبدأ دائما من خارج المسرح. فالحدث المسرحي لديه يتمرد على الشخصية وعلى البداية ليبتدىء قبل البدء وينتهي بعد الختام.

كريم بناني

له اسلوب فني خاص. وهو أسلوب يدخل في اطار اتجاه اخراجي عام. هذا الاتجاه عرف به المسرح في مدينة مراكش. هذه المدينة التاريخية التى لها تقاليد عريقة في صناعة الفرجة، والتى تعد ساحتها المشهورة ـ جامع الفنا ـ سوقا لهذه التقاليد.

ويعتمد كريم بناني على الحكايات الشعبية ذات الشخصيات المرحة. كما يعتمد على مسرحة ألعاب الاطفال وادخال الالغاز والاحاجي والامثال والفرقعات اللغوية القائمة على السجع واللعب بالكلمات. عرف عمره المسرحي مرحلتين اساسيتين، وبين المرحلتيين نجد انقطاعا عن المسرح دام عدة سنين وتبقى المرحلة الاولى هي الاقوى والاغنى، لانها كانت مرحلة التأسيس، تأسيس اتجاه وأسلوب. أما في المرحلة الثانية والتى بدأت سنة ٧٨ فقد كانت صدى امينا لمسرحياته السابقة. من مسرحيات المرحلة الاولى نذكر: قريقعة والتكعكيعة. أما في الثانية فقد أعطى المسرحيات التالية: (الاقزام في الشبكة) من تأليف شهرمان محمد و(فران الدنيا) وهي تأليف جماعي. وآخر ماقدم هي مسرحية (الخنقطيرة) لشهرمان محمد.

محمد التسولي

وله تجربة واسعة وعريضة تغطي رقعة زمنية طويلة من حياته. عرف مسرحه اتجاهات متخلفة ومتعددة. ولكنه في ذلك ظل مخلصا ووفيا لاسلوبه الفني الخاص.

ـ قوة النصوص المسرحية ـ ادبيا وفكريا ومن حيث البناء الدرامي ـ

ضخامة الديكور والملابس، والتى هي بالاساس استجابة أمينة لضخامة الاجواء التاريخية التى تجرى فيها الاحداث (رومولوس ـ الحجاج ـ أغاممنون ـ نيرون) وهو ديكور طبيعي ـ ناتورالي ـ يتكون من صالونات ونوافذ وشرفات وأبواب وهو في أعمال طرئعية أخرى يقدم ديكورا رمزيا ـ كما في (العربة) و(الصراع).

ـ الاعتماد من حيث التمثيل ـ على قوة الاداء والالقاء وعلى التأنق في السير والاشارات والنطق. وقد يحدث أحيانا أن يتجاوز الاداء لديه حدود الدراما ليصل الى الميلودراما. وهذا شيء طبيعي بالنسبة لمسرحي تربى في أجواء مسرح الخمسينات وهو مسرح يهتم اساسا بالانفعالات وبتلويناتها المختلفة ويرى ان التشنج هو خير ما يمكن أن يعبر عن تلك الانفعالات ويبقى مع ذلك، ان ابرز ما في هذا المسرحي المقتدر هو حضوره باستمرار

واصراره دائما على ان يتجاوز ذاته ومفاهيمه القديمة وان يجدد أدواته المسرحية، لقد قدم للمسرح المغربي أعمالا مسرحية عديدة، بعضها من تأليفه (الصراع) و(زياد وحليمة) وبعضها الاخر من تأليف مؤلفين مغاربة (العربة) لعبد الكريم برشيد و(الحجاج يسبح في السراب) لفراج محمد. كما أنه قدم أعمالا كثيرة من الريبراتور العالمي يمكن أن نذكر من هذه الاعمال (رومولوس العظيم) لدورينمات و(الام) لكارل تشابيك.

اخر الكلام...

ويمكن أن نختتم هذا البحث بالاشارة الى بعض النقط التى نراها أساسية وذلك بالنسبة لحاضر ومستقبل المسرح المغربي.

- أولى هذه النقط. ان المسرح المغربي قد عرف - ابتداء من سنة ٧٨ - انتعاشا مهما بالنسبة لمسرح الطفل. ذلك ان الساحة المسرحية عرفت هذا الموسم أول مهرجان وطني لهذا لهذا المسرح. هذا المسرح الذى أخذ يلفت اليه الانظار بشكل جدي ابتداء من هذا التاريخ

- الشيء الثاني هو أن المسرح المغربي - من حيث أنه أدب - يتميز بغياب النشر أو وجوده في آفاق محدودة وضيقة جدا. ولقد عرف الموسم ٧٨ - ٧٩ ظهور كتاب نقدى جديد يحمل اسم (من قضايا المسرح المغربي) وهو من تأليف الناقد المسرحي عبد الرحمان بن زيدان كما صدر - في نفس التاريخ - العدد الاول من مجلة (اللواء المسرحي) وهي مجلة مسرحية متخصصة اختفت مباشرة بعد صدور العدد الاول ولكن من المنتظر أن تستأنف مسيرتها

- أما من حيث أن المسرح كحرفة فيلاحظ أن المسرح بالمغرب لايحكمه قانون منظم. كما ان النقابة الوطنية لرجال المسرح لم تؤسس الا في هذا الموسم ٧٨ - ٧٩

- أما اذا نظرنا الى المسرح باعتبار أنه صناعة - فيمكن أن نلاحظ أنه يفتقر الى وجود مؤسسات قوية - سواء كانت رسمية أو شعبية - حتى ترعى هذا الفن وتهيىء له ظروف العمل من أجل أن يؤدى دوره كما ينبغي له أن يفعل.

- أما عن المسرح - كعلم وفن - فانه يمكن القول بأنه لا وجود - لحد الان - لمعاهد عليا، يمكن أن تمد الحركة المسرحية باطر لها تكوين مسرحي محكم. وتبقى الهواية والتكوين الشخصي والدورات التدريبية هي وحدها الابواب المفتوحة لولوج حرم هذا الفن. ويتوافد الشباب المغربي على المعاهد العليا باوروبا، ولكن اقلية هي التى تعود الى أرض الوطن بعد التخرج وبهذا فقد تكون في المهجر مسرح مغربي وهو مسرح له خصائصه ومميزاته وقضاياه وجمهوره

- ان وجود مسرح الطفل شيء اساسي وذلك من أجل خلق ذوق مسرحي مستقبلي. ولكن مسرح الطفل وحده لايكفي، وذلك لان الطفولة مجرد مرحلة واحدة، داخل مراحل أخرى متعددة من هنا كان لابد من وجود مسارح أخرى ترافق الطفل عبر مراحل حياته المتعددة، ابتداء من الدار الى الروض ثم المدرسة والجامعة والعمل. فمسرح الطفل يبقى بلا مردود ما لم يكن مدعوما بمسرح مدرسي وآخر جامعي وثالث عمالي. ولقد عرف المسرح المغربي تجربة المسرح العمالي والمسرح الجامعي وذلك في الستينات. المسرح الاول اضطلع به الطيب الصديقي، وذلك برعاية المنظمة النقابية (الاتحاد المغربي للشغل) أما المسرح الثاني فتولى تسييره والاشراف عليه فريد بنمبارك وذلك تحت لواء المنظمة الطلابية (الاتحاد الوطني لطلبة المغرب).

■ هوامش

- ولعل آخر ما أصبح يميز المسرح المغربي هو أنه دخل مرحلة البحث الجاد هويته الحقيقية وبهذا فان كل الابحاث أصبحت تصب واحد. هذا الاتجاه هو ما أصبح - ابتداء من ربيع ٧٦ يحمل اسم: المسرح الاحتفالي، وقد أصبح يشكل الان تيارا قويا له تنظيراته وابداعاته وله منهجيته في العمل الابداعي والنقدى. هذه المنهجية التى استوحاها من التربة المغربية ومن موروثاتها الفكرية والفنية.

(١) - (المسرح المغربي، بانوراما تاريخية) نجيب العوفي - مجلة (آفاق) المغربية - ع . ٦ ص . ٦ .

(٢) - (ماركيوز او فلسفة الطريق المسدود) دمحمود أمين العالم - دار الاداب - ص ٨

(٣) - (الاورجانون الصغير) من كتاب (نظرية المسرح الملحمي) ترجمة د جميل نصيف - منشورات وزارة الاعلام العراقية - سلسلة الكتب المترجمة ص . ٢٨٤

(٤) - خمس مقالات في المسرح المغربي - فاضل يوسف (الثقافة الجديدة) - ع ١٥ - ص ١٤٥ .

(٥) - نسبة الى الاخوين عبد القادر وعبد الرزاق البدوى

(٦) - (من قضايا المسرح المغربي) عبد الرحمان بن زيدان - ص ٦٣ -

(٧) - الخضرى خالد - على هامش المهرجان الوطني العشرين لمسرح الهواة بالمغرب - مجلة (الاقلام) العراقية - العدد الخاص بالمسرح العربي المعاصر - ص ٤٢٣ -

(٨) - (فن المسرحية) فرد ب مليت - جيرالد ايدس بنتلي - ت صدقي حطاب - دار الثقافة بيروت - ص ٥٤

(٩) - (المسرح في الوطن العربي) د علي الراعي (عالم المعرفة) ص ٥٧٥

(١٠) - مسرحية (بشار الخير) مطبوعة على الستانسيل - ص . ب

(١١) - نفس المرجع السابق - ص ١

(١٢) - (توفيق الحكيم. فنان الفرجة والفكر) د. علي الراعي - الهامش كتاب الهلال ص ١٤٥

(١٣) - (بشار الخير) ص - ١

(١٤) - عبد الرحمان بن زيدان - مجلة (البعث الثقافي) - ع . ٢ - ص ٢٦ -

(١٥) - (من قضايا المسرح المغربي) عبد الرحمان بن زيدان - ص ٤٨

(١٦) - (الارض والزيتون) رضوا حدادو - ص ١٤

(١٧) - (مارا - صاد) - ترجمة وتقديم د. يسرى خميس (روائع المسرحيات العالمية) ع . ٤٣ - ص. ١٦

(١٨) - (ابحاث في المسرح المغربي) د. حسن المنيعي ص .١٢٣ - ١٢٤ -

(١٩) - (المسرح وقرين) انطونان آرتو - ت د. سامية أسعد - دار النهار للطباعة - ص - ٨٠

(٢٠) - (من قضايا المسرح المغربي) بن زيدان - ص ٣٧

(٢١) - نفس المرجع السابق - ص ٣٩

(٢٢) - (المسرح وقرينه) ص . ١٦٢ -

(٢٣) - (ابحاث في المسرح المغربي) د. حسن النيعي - ص ١٣١ -

(٢٤) - نفس المرجع السابق - ص ١٣١ -

(٢٥) - نفس المرجع - ص ١٠٥

(٢٦) - نفس المرجع السلبق -

موسم طائر في القرنفل



• محمد الطوبي

تشامخت في وطن القمح حتّى ارتقت بهجة الجرح ذاكرتي ..
وأبصرت في العشق دالية متوهّجة الإمتداد
فصوّبت نحوك حلمي البهيج ، اشتعال العصافير بالزّهو ..
فانهمري سوسناً أو مناشير وعدٍ مؤلّقة بالقرنفل والحبق المتطاول ،
لا تقطعي صحوة الشّوق في أوجها ..
أنا راحل في الدوالي ومشتبك وجعي في نواحي القرى
إنّ هذا الذي لا يبوح انتمائي ، دمي سكنته الأناشيد ..
.. ـ سيّدتي شجر الحبّ يمشي وراءك ،
أعترف الآن أنك زغردة القلب ..
أنّ المواعيد تكتبني في الذهول



وكلّ الدروب إليكِ عناوينها في صلاةٍ
تحاولُ أنْ تقطفَ النّورَ منْ وَطنِ الإنتفاضَاتِ ..
كلّ الجهاتِ إليكِ انتحارٌ شهيّ الوصولْ
أُحاولُ عِشقي على موْعدٍ اندفعَتْ في أقاليمِهِ نزوةُ العمْرِ،
لا توصدي البابَ أشْهدُ أنّ الخواتمَ وقتَ اشتهائي وأسْئلتي
والضفافَ كتابَ التجلّي وأخْصبَ مرْحلةٍ في الحُلولْ
وأشْهدُ أنكِ تخترقينَ سمائي إذا حاصَرَتْني الفُصولْ
.. العناقيدُ تسْكرُ منْ لغتي والربيعُ يعانقُ حلْمي، أرومُ الرحيلْ
وأغني أُحِبُّ خَديجةَ .. أرْسمُ خارطةَ الوطنِ المتألّق
أغني خديجةَ والعُرْسَ، لا النخلُ يمْضي اتجاهي إذا صعقتْني ..
ولا صَوْتها يحْتمي بالندى ..
يعْرفُ الوَرْدُ عنْدَ الصباحِ خُطاها فلا أدّعيها
هو الفجرُ لا يتنفسُ إلّا على صدْرِها،
والبراعمُ تسْكنُ بالَ وسادتها ..
عشْقكِ الآنَ أيّتها المسْتبدّةُ

* * *

صارَ احْتراقَ دمي
وصنوبرَ شوْقي فضتْ مرايا نشيدي
احتمالاتِ عصْركِ ..
عيناكِ أعنفُ دنيا رمَتْني
إلى زمنِ السّحْرِ والهلوَساتِ،



فأوغل قلبي أبعد في ملكوتكِ .. أبعد في بحر عينيكِ ..
يمرق كالسّيفِ صوتكِ بين ضلوعي
وأنتِ تمرّين في الحلم قاسية كاحتقال البنفسج ..

قالوا بأنّكِ مقبلة كالنبوءة ،
داخ الصباح المجاور في الذكريات الجديدة ..
بين معالم شالكِ حلّ الربيعُ ،
وحلّت دروبُ الربيع السعيدة
واحتلّ وجهكِ كلّ الضواحي ..
أحقّق فيكِ مغامرة البيلسان ،
جموح الجياد ، انعطاف الحكايا على جهة القلب سهواً ..
فيصعدُ حلمي اتجاه المساء المبلّل بالبوح سهواً ..
أنا المتوحّدُ في السّوسن المتفتّح للفجر ،
سيّدتي أنتِ بسملةُ الملكوت وريحانة الكشفِ والانخطاف
وباسمكِ أبدأُ ترتيلة الوجد ..
إنّ الصباح قريبٌ من الحلمُ
يقرأهُ الوطنُ المتحوّلُ ..
يدخلهُ العاشقُ المتأمّلُ ..
أرجوكِ لا تسحبي الخنجر الذّهبيّ من القلبِ ،
أدعوكِ أن تلبسي ثوبكِ المتحمّس للحبّ
كي أستعيد تفاصيل موتي المؤجل
كي أعرف السّكر والصّلوات ..
وأشهد أنّ البراعم طالعة في ابتهاج المحبّين ،
أني كتمتُ عن الأصدقاء هواكِ ،
وأني انتحرتُ جهاراً بأسئلتي ..
وارتقبتُ احتفال البلاد ، انتشاء الحقول
انفجار المواسم والأغنيات المضيئة ..
أني انتظرتُ دخولي إلى العرسِ ،

أنّي اشتهيتُ امتداد الطفولة من وردة
ترتقي غبطة الرّوح والجسد المتوهج في سكر أحواله ..
علميني الرحيلْ
لكيْ أستريح قليلاً من الألق المتدافع في طعنةٍ ،
منْ يدٍ سكبتْ في دفاتر حلمي الجميل انتماء الندى ..
أنتِ لا تخطرين على البال إلّا وأسقط في الحُلم ..
أولدُ من طعنةٍ أوْ نشيدٍ وما بيننا صلوات القرنفل ،
زهو الغزالة ، خوف المسافات ..
لا أدّعيكِ ويلتهبُ الياسمينُ على شُرفة البوح ..
ينسكبُ اللحن مقتحماً وتر القلبِ ،
تأتين لكنّني مُثقلٌ بالغناء





ومتّهمٌ بالشرود يُباعدني عَنكِ زهْرُ المسَاء ..
فأسْكرُ في وَجَعي أحْتفي باحْتراقاتِهِ
منْ عبُور العصافير في القلبِ حتى انْفتاح المرايا على البحْر ..
ينْسى مواعيدَهُ قمَري ويُقرّبُني منكِ هذا التوغّل في السّكر ..
هلْ أنْتِ معْجزتي وانتحاري المعمّد بالنّور والصّبوات ؟
وهل أنتِ إشراقيَ المتواصل ؟
هل كنْتُ أبْصرُ صوتكِ يعْشبُ في الفجْرِ ،
شَعْركِ يذْهبُ في الفجْر ..
وجْهكِ المتعلِّل بالصّحْو يفتحُ لي موْسماً طاعناً في القرُنْفل ؟.
أعْترفُ الآن أني تشرّدْتُ فيكِ ،
ولم تبقَ سانحةٌ للجنون يحاولها وتر القلْبِ
إلّا وأنْتِ الربيع على وقْتها ..
وأتابع هذا التقمص فيكِ ، التجوُّل في طُرُق الحزْن وحْدي
وأنْتِ تمرّين في البال شامخةً كالنخيل ..
وأيقونة العمْر ينْدلعُ الآن إنشادُها
الحبُّ لاينْتهي في المرايا التي تتألّق من عزّة السّكر ..
هذا المدفّق بيْن التطاريز والموْج فيروزكِ المسْتحيلْ
اذْبحيني كما يذْبحُ العشْق كلّ المجانين ،
لا تُدْخليني إلى الصّحو .. وليقْتحمْ صوْتكِ الأخضر الأمنيات ..
أراكِ على شاطئ القلبِ ريحانةَ الكشْفِ والانْخطاف ،
هو الفرح المتوحّش يقتربُ الآن منّي ،
و صدْركِ يُطلع ما في شرود الأناشيد
منْ نغمٍ ضالعٍ في تخوم الصباح المبكّر ..
أنْتِ معْجزتي واكْتمال انبهاري بما يتفجّر
في جسَدي من خدَرٍ رائع الطعنات ،
وأنْتِ تمرّين في خفَق اللوْزِ رائعة كالحماس المدمّر ..
والموْعد المسْتقبل ...

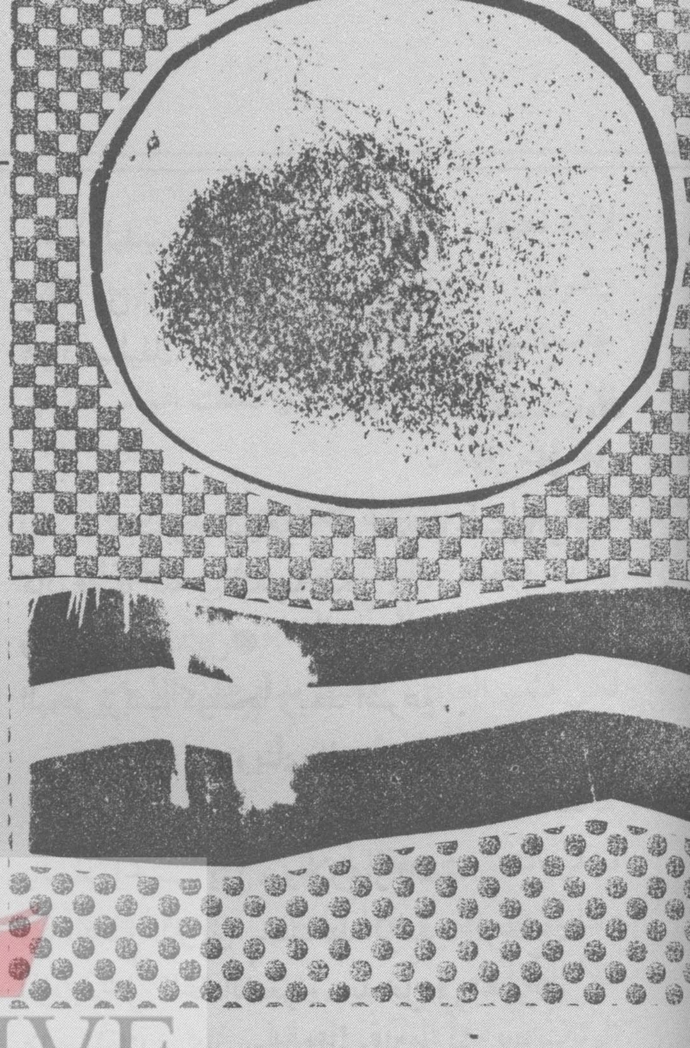
الدار البيضاء 15-1-1981

قصيدة :



الربـ

. . وكأنها مدّت اليَّ يداً، تراخت ركبتايَ.
نزلتُ في البحرِ المحيطِ بجثةِ الحَجلِ الغريق.
العابرون تساقطوا تَعباً، وداسهم الطريق.
وكأنَّها تحتجُّ في نَظراتِ، أُنثى القَرشِ
تدفعُ بالرَتاجِ وتملأ الاقصى، وتحملُني
على ظَهرِ المحيطِ يدا سَجاح●
وكأنني هادنتُ في الرؤيا، كأنَ يدي
سَجاح●
أومت تدرعتِ الرياح●
بالبحرِ وآكتملت، مدائحُهُ الصباح●
في صُورةِ العجلِ المقدس، علّموا الاعشابَ ميمَ
الشمس
فآهتزت أجنَّتُها،
وفاضَ النهرُ،
وآكتملت نُجـومُ الناسِ، ينتشرونَ في المقهى،
ويجمعونَ في الباراتِ
كم عدّوا؟ وأيامُ الطبيعةِ، ذاتُها خضراءُ،
اِقيانوسُ يرمي نبتةَ الاشناتِ، أخشابَ المراكبِ،
ماتبقى من دُمىً ذهبيةِ العينين، نيرانَ السراطينِ
الصغيرةِ،
ضوءُ اِقيانوس، في بَردِ الأزقةِ موحشاً، بالغيبِ
والزهراتِ
يَمسِكُ بابَها الابنوسَ، يخطو
ينحني
يُلقي، كتاب البرقِ والتبعاتِ،
يمضي راكباً أمواجهَ والفتيةُ
الثملونَ، ماآنتبهوا وكانوا
حولَ مائدةٍ يزكّونَ الطبيعةَ
يطلقونَ فراشةً ذَكراً ويصطادونَ منها اليأسَ
يقتسمونَ ديناراً، ويرتاحونَ للعبثِ العجيبِ
ولاكتمالِ النجم●
هل سكروا؟ وغنّوا ساعةً ؟ وبكوا؟ وقاموا؟
قامَ اِقيانوسُ والسمواتُ في مطر
الحديقةِ، بابُها الأبنوسُ مغّبرٌ، يصرُّ على
رقيمِ الفتيةِ الثملينَ، والقدحُ ـ الالوهياتُ،



□ زاهر الجيزاني

في قصَبِ الدُمى، في خُلّبِ اللمعاتِ،
في عَولاتِ قُدّاسي،
كان يديك تسقينا الذُباب●
الماءُ طينٌ ،خالصُ والخمرُ ماءٌ خالص،
ويداكَ مَحضُ تُرابٍ●
وعلى الموائد جثّةُ البَصل ـ الصحونِ، ملاعقِ الموتى
التوابيت ـ الموائد، نَدخلُ الحُفَر الموائد ثَم نهوي في ظلامِ المقبرة.
لكأنهم عرفـوا اِبتـداءَ النـاس ، حدّأتهم ، رسومَ العِجلِ ، عذْراءَ الكـوكبِ، اِنّهم ضحكوا طويلاً ثم غنّوا ساعةً
وبكوا وقالوا:
أينَ أو أيّانَ تبتدئينَ تاريخَ الازقةِ؟ قوّةَ المقهى؟ حنينَ الكأس؟ ترتجلُ القصيدةُ روحَ اِقيانوس، يفتحُ بابَها الأبنوس،
يبرئ راحتيهِ طينةٍ أولى ويبدأ في الكتاب●
أفكلما مدّت اليَّ يداً، تراخت ركبتاي،
نزلتُ في البحر المُحيطِ، بجثةِ الحجلِ الغريقِ●
العابرونَ تساقطوا تعَباً،
وداسهم الطريق●
وكأنهـا تحتُجّ في صرخاتِ أُنثى القرشَ، تدفعُ للمضيقِ نجـومَهـا ونُجومها ـ ونَجومها ونُجومها، وتلاعبُ الأقصى، وتحملني، على ظَهرِ المُحيطِ يدا سجاح●
وكأنني هادنت في الرؤيا، رأيتُ يدي سَجاح●
أومت، تدرعتِ الرياح●
بالبحر، وانكشفت معابُرُه الصباح●
أيّانَ نصفو مرةً خلّين●؟
هذا البـارُ أقفـلَ بابَهُ، ومضى النُدامى، وآنتهوا في عتمةِ الطُرقاتِ اشباحاً وضاعوا.
انـا منثنٌ بالجام أسقيها وآمطرتِ السحابةُ قلتُ لو يصفو ليَّ القَدحُ القديم●
أيّانَ تصفو الكأسُ من كَدرٍ ونشربُ
ثم نتركُ بعضَها لأنين ، هذا الدَغلِ ، يشربُهُ

ويربو منبتُ الشجرِ القديم.
انا مُنثنٍ كلتا يديّ تنوءُ، منذُ ثمان أسقيها
خُلاصةَ ماتجمعَ في إنائي●
هو كوثرٌ من ليلةٍ تركت خُزاماها
وحُزنَ شبابها
في راحتي ومضت.
آيانَ نصفو مرةً خلّين؟
هذا البارُ فتّح بابَهُ، باب السمواتِ المُخيفة●
قمران من غيبوبةٍ ودُخان●
قمـران اِمسـحُ عنهـما كدَرَ الـزمان. وأجْمَعُ الطُرقَ
البعيدةثم ابكي ثم ينفلتُ العِنان●
خرجَ الفتى في اللّيل - هذا البارُ غادرَهُ النُدامى
وآنتهوا في ظُلمةِ الطُرقاتِ أشباحاً وضاعوا●
قَدَحٌ الى قَدحٍ وليلٌ آخرٌ يأتي ويجهدنا الكحول●
ومحدّثٌ يروي، ومعـترضٌ يعارضُ، ثم يُدلي آخرٌ
بحديثِهِ المعتادِ يكثرُ لغطُنا وتزيدُ فوضانا، ويرهقنا
الكحول●
ومحدّث ومحدّثونَ وكركراتٌ. ثم يأفل حلُمنا وتنامُ
في غرفِ الكحول. تَربت يدٌ قبضت حَصىً
ويدٌ على طُرُقِ السماءِ
وزُرقةِ العربات●
في حضـرتـي، من بين اقـواسي، يمـرُ الخَلقُ،
يختطفونَ من عيني فتوتهم، ومن فميَ اللّغات●
هذا الفضاءُ فضاؤه، والاغنيات●
قَدَمٌ له، امّا بكى أو سُرَّ من فَرَحٍ، تَجودُ
تَجوّدُ الكلماتُ معزفَها وتتبعُهُ الحياة●
في كُل مقهىً أنتِ تنتظرينَ،
في العَتماتِ تنتظرينَ،

راهبة اليدينِ، شهية النظرات●
ريفٌ من الازهارِ فاجأها ومات●
هو ذا سليلك، ابنُكِ التعبان منذ صباه●
لاأحدُ سواه●
فأين أنتِ؟؟
نهضت مصابيحُ القيامةِ، ثُمَ اشعلنا السجائر
كانَ قَلبُ اللّه في ليمونةٍ يبكي،
وما أنتبه الصديق●
البحرُ يركبُ كوسجاً ويمدُّ أشرعةٍ،
وينأى البحرُ،

والسَفرُ الحبيبُ يئنُ، والازهارُ نائمةٌ
وما آنقطعَ البريق - تساقطَ الرعدُ - الزجاجُ،
الماءُ يدَخلُ قاعةَ الشُعراءِ، يدَخلُ في الجيوبِ
علىٰ الموائدِ، كان يعلو الماءُ والشعراءُ يرتقبونَ
وجهَ الرعدِ، خطوتَهُ الغريبةَ، شرفةً مقفولةً
باللّيلِ والخفّاشِ، اِقيانوس يَسحبُ خلفه
النوتيَّ والجديَ الذبيحَ، سفينةُ المأوىٰ
اِذن في البارِ ام كأسٌ
أخير. ؟؟
لكأنهم عرفوا اِبتداءَ الناسِ، كانَ الماءُ يعلو
كان قَلبُ الله في ليمونةٍ يبكي، وما آنتبه الصديق.
الشمسُ تَدخلُ قاعةَ الشعراءِ، تتركهم نياماً
والقطارُ يمرُ، والشعراءُ يبتكرونَ اياماً،
ويبتدئونَ في السَفرَ الحبيب.
حُلمٌ فتحنا بابه نحو المراقي الخُضرِ، دُرنا دورةً
في الغيمِ في اعلىٰ المراقي الخُضرِ، فآنبسطت
مراعٍ

لألآةَ قطيفةٍ زرقاءِ، مدخنةٌ، اساطيلُ
وضربُ سنونواتٍ، لطمُ موجٍ أزرقٍ، خلّان يجتمعان
الارضُ غافلتِ السهولَ، واطلقت اقواسَ نيرانٍ وحدّقتِ التلول.
برؤوسِها، آرتعدت، فصارت صفَّ آلويةٍ
ومرت غيمة، جلست على عطشِ الطلول.
رَعَدت، فكبّرنا لأعيادِ الزنابقِ والبُقول.
لكن ذئبَ العالمِ، آلتفت يداه على الرياحِ.
وقادَ جمهورَ الذئاب.
غُرفٌ، نيونٌ،
مزهرياتٌ، واربطة الحرير،
ونـابُ خنـزيـرٍ، بُخارُ الشاي، رائحةُ الصراصرِ،
تملأُ الغُرفَ،
الرئاتِ، وتملأُ الورَقَ الصقيل.
من اين اغوي البحرَ، اغوي فيهِ أُنثى القرش؟
ذَنَباً شديداً لامعاً كالسيفِ، خيطَ الدّمِ من اقصى المُحيطَ
الى المُحيـطِ لأمسكَ القـارات، برقـاً كالحجارةِ، مركبات النار،
هولاً صامتــاً، وكأنهــا اجتمعت ومـدّت كفَّهـا، فنزلتُ في
البحرِ المحيطِ، بجثةِ الحجَلِ الغريق.
العابرون تساقطوا تَعَباً، وداسهم الطريق.
وكأنها تحتجُّ في صرخاتِ أُنثى القرش
تدفعُ بالرتاج وتملأُ الاقصى، وتحملني على كتفِ المُحيطِ
يدا سَجاح.

وكأنني هادنتُ في الرؤيا، رأيتُ يدي سَجاح.
أومت، تدرعت الرياح.
بالبحرِ، واكتملت مدائحهُ الصباح.
نعدو ثُمالى في المراقي الخُضرِ مبتلّينَ في عينِ الشقائق،
آصعدي للازرقِ الاقصى، على نافورةِ الافلاكِ،
طائرةُ الصباحِ،
تموتُ،
والايامُ قبرٌ ساطع، مازال قلبُ النجمةِ الشُعرى على
درجاتِ أعمدة السحاب.
يبكي، كأنَ الله في ليمونةٍ يبكي، وما آنتبه الصحاب.
اللّيلُ نامَ، ونامتِ الايامُ، وانحدرَ النُعاسُ الى ممالكهِ ونام.
وفتَحَ الولدُ المكبلُ، بالكآبةِ والفصام.
رئتيهِ للريحِ الرخيةِ، ينحني، يُلقي
كتابَ البرقِ والتبعاتِ، يدخلُ ساحلاً
وينامُ في كفِّ الرباط.
اطق قواكَ الآنَ، سافر؛
أيّها الثقّلان.
وآركب على قَلقِ الزمان.
شَمسٌ والآفُ الشموسِ هناكَ، دَغلٌ أخضرٌ.
أرضٌ هناكَ، يمامةٌ بيضاء، نورُ النجمِ يتركُ
نارَ سِلسلةٍ وتَهبطُ نارُسِلسلةٍ الى المحّارِ،
تضحكُ فَقمةٌ وحشيةٌ، وتنامُ فوقَ الموجِ،
تهدأ، تستريحُ، البحرُ يهدأُ يستريحُ
هناكَ أهدأُ آستريح.

وكأنني، مانمتُ من زَمنٍ، كأنَ يدي سجاح.
أومت، تدرعتِ الرياحُ نُعاسَها الازليَّ،
أرخىٰ كفَّه في كفِّنا وغفا الصباح.
وأفقتُ كان اللّيلُ يترك نارَهُ ونديمَهُ ظلّينِ
فوقَ البابِ، والنزلاءُ مصطفينَ، أينَ الفتيةُ
الثملونَ؟
ها، يابحرُ كن أسداً وكن قلبَ المسيح.
الريحُ حلّت شَعرها، ألقتهُ خلف القُبّةِ الزرقاءِ،
كان البحُر يرفعُ كفَّهُ أسداً، وقادتنا الرباط.
في زنقةِ الايامِ مأخوذ ينَ في بلّورها الشّمسي
محتفلينَ في حُجبِ النهار.
نَرقىٰ سلالمها، ونَقبسُ بردَ خُضرتِها، ونُعطيها
البذار.
في لمعةِ التعزيمِ، أولادُ علىٰ اكتافِهم أبد ثقيلُ
يَمسكونَ الفحمةَ السوداء في أثوابهم شمسُ،
بياضُ
ثمةَ آنكشفت، وصاحوا هذه الظلموت، والجبت
الذي يرعىٰ بنا وينامُ في اتياهِنا ويموء.
اِطلق قوايَ الآنَ، كانَ الطفلُ يلعبُ
في يديهِ الجمر والقردُ الذي يعلو، ووجهُ الطُحلبِ
المائي، والاحراشُ تعلو، والنباتاتُ الهجينةُ
تمتلي الاشياءَ، تَدخلُ محَّها، وتدورُ في قصدِ
الشجر.
يا امُّ من اينَ الطريق الىٰ عيونِ الخالِ، ؟
والآجرُّ ينضحُ بالروائحِ، أين بابُ الدارِ تفتحُهُ
صديقة؟
الغيمُ يتبعنا، يلاعبنا، ويقدحِ نارَهُ، لنرىٰ
بريقَه.



جاءت اليَّ من المرايا ـ النارُ والرُتُجُ المخيفةَ،
شَمعدانات
علىٰ الاشفاقِ نائحهُ،

وكالكلب الذليلِ نطاردُ الآفاقَ، كَلبٌ ايّها الافقُ
الذي تنأى، وندخل محنةَ الاولادِ،
والسجّادِ،
والذهبِ الرمادِ،
(وعادَ) رسمٌ في الجدار،
وانتِ راهبةُ اليدينِ، كثيرةُ الكِتمانِ، والنيرانُ
تأكلُ بعضَها، ونمرُ من دَربِ البَلاط.
الطفلُ يَجلسُ من منامهِ.
ويرى تُرابَ سلامِهِ، وبقيةً فوقَ الاريكةِ
من كَلامِه.
ويعودُ يَذكرُ أمَّهُ وعيونَ خالهِ.
ويعودُ يذكرُ ترعةً، قدمينِ حافيتينِ،

مختبئاً بذيلِ عباءةٍ
يا أمُّ انهيتِ الطريقَ من البَلاط.
الطفلُ يفتحُ بابَهُ، الابوابَ، والنُزلاءَ، والمُدُنَ ـ
الشوارع
يفتحُ الاشياءَ نحو البحرِ، يَهبطُ في القرارةِ، في
صعودِ
المغربِ الاقصىٰ، الىٰ الاشناتِ، يقبضُ عُشبةَ
المَحنِ الجديدةِ، طائراً في ريشِ أجنحةِ
الكواكب، فآغمري في البحرِ جسَم الكركدنِ،
حنينَهُ الازليَّ،
ماصنعت يداه، الشَّعرَ، والشجَر الذي يأوي
له العشاقُ، مقبرةَ الرُخامِ الطفلةِ الاشفاقِ، نَهبطُ
في صعود المغربِ الاقصى
ونهدأُ في الرباط●

دسنا بأفراسِ الغُبار●
المعبرَ الكونيَ،
واللّمحَ المرائي●
الازّرقُ اللّوغوسُ،
هذا الخالدُ المُعتلُّ،
غنينا له في صُورةِ،
الاغريقِ، غنينا له
في قسوةِ العطفْ●
(وغنينا لاوغسطينَ، غنينا
لراعي التينِ والزيتونِ
والبلد الأمين●
وغنينا لعينِ الكركدنِ، تراقبُ الآتينَ،
دامعةٌ عيون الكركدن●
ومتربةٌ أكفُّ التين●)
ورست على الجودي، طائرة الصباح
الماءُ والصلصالُ من أورٍ، فكن في
معجزي طيراً سماوياً
وكن في صُورةِ الالفاظِ
أوراقَ الحدائقِ، حانةَ
المأوى، وكن ياايّها الحُلُمُ ـ العجائبُ،
كيف تحملُني على ظهرِ المُحيطِ يدا سَجاح●؟
وكأنني هادنتُ في الرؤيا، رأيتُ يدي سَجاح●
أومت، تدرعتِ الرياح●
بالبحرِ، واكتملت مدائحُهُ الصباح●

× ×

١ ـ سجاح طفلة الشاعر.

٢ ـ الزنقة تعني الزُقاق (كلمة مغربية)



عشر قصائد لرسول رضا

■ **رسول رضا**

نعت أبناء باكو الشاعر الآذربيجان البارز رسول رضا (نيسان ١٩٨١) ويُعرف رسول رضا الذي ولد عام ١٩١٠ كواحد من أبرز شعراء آذر بيجان والاتحاد السوفيتي - عموماً - المجددين. فهو يتميز بمنحاه التجديدي في الشعر، شكلاً ومضموناً، ويقف في مقدمة الذين خرجوا على العمود الشعري في الادب الآذربيجاني الحديث، وقد اعتمد الشعر الحر غير الموزون، والمقفى في بعض أبياته، وعني بالمضمون وبموسيقى الكلمات والتناغم والتضاد في الفاظة ومعانية.

يمثل رسول رضا المدرسة الواقعية الاشتراكية ذات النزعة الانتقادية. انه يتصدى في اشعاره لظواهر سلبية في الحياة والمجتمع، وفي ممارسات وسلوك يومي لنماذج بشرية سلبية وهو شاعر انساني «يضفي الشاعرية على الأمور العادية» - كما يقول بلينسكي -، ويبدو في شعره كأنه يتحدث الى القراء بلغة الحياة اليومية الواضحة، وينقل تجارب انسانية يعيشها.. بلغة لاتعصى على الفهم تغنى في أشعاره بالحياة وبالانسان وبالحرية والنضال في سبيلها. ولرسول رضا قصائد في «الموضوع العربي» الذي كان محبباً اليه والى غير قليل من الشعراء الآذربيجانين. فله في العراق الذي زاره في مطلع الستينات. قصائد نذكر منها «شط العرب»** و«ذكريات العراق» و«القافلة تسير» و«فضولي» وله في الجزائر ونضال شعبها قصيدة «في ميدان الجزائر» وله في هذا الباب أيضاً قصيدته «جبل طارق»*

طبعت اشعار رسول رضا الأولى عام ١٩٢٧، وقد ترك عند وفاته نحو خمسين مجموعة شعرية من بينها «الربيع في أعماقي» و«النور المتسرب من النافذة» و«يوم في حياة الانسان» و«قبل أن يفوت الأوان» وله مسرحيتان. وقد تُرجمت قصائده الى العشرات من لغات شعوب الاتحاد السوفيتي واللغات الأجنبية، كما صدرت طبعات عديدة لمجاميعه الشعرية. رسول رضا.. شاعر واضح، لايشبه غيره، يتحدث الى الانسان كما لوكان هو يتحدث الى نفسه.

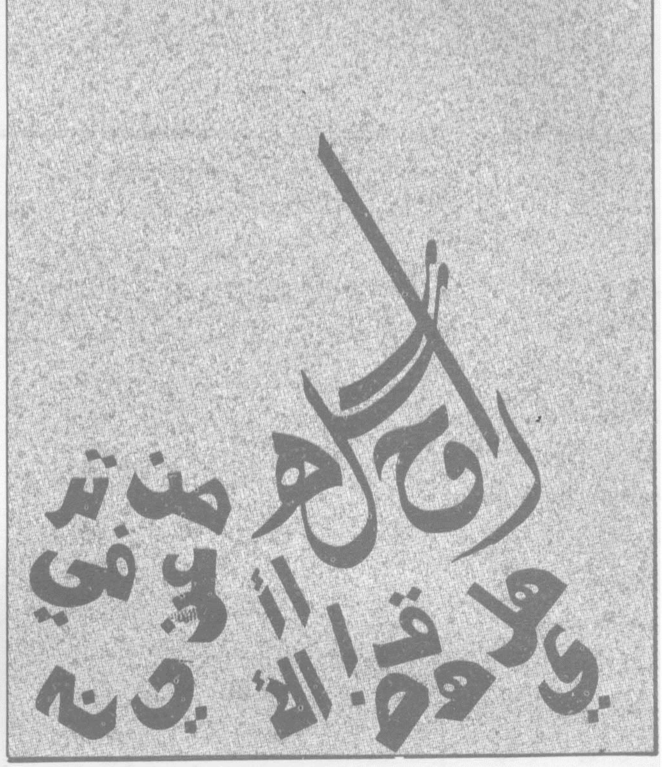
إنه يقولُ في شعره مالم يقله آخرون.. وهنا يكمن تميزه وتجديده.

سنان سعيد

لغة الشعر

واضحةً لغة الشعر
إن شئت اكتب عن الفرح
وان شئتَ اكتب عن الأسى
واضحةً هذه اللغة بحيث
ان الجاهل لايفهم شيئاً
حتى اذا قرأ مئة مرة

١٩٦٢



ترجمة

د. سنان سعيد

لست بالذاهب

لقد ودعًنا (عَوض)

وداؤه : السكر

وفي ذات يوم افتقَدْناه (ميكا)

وداؤه : السكر

تصدَّعُ كل اركاني

كالصخرة التي نخرتها المياه

أعرف أن دوري آت ،

عاجلاً أم آجلاً

وثمة للدور ، في الوقت الحاضر ،

عام ، يومٌ ، ساعة.

أريد أن أبدع :

فمرحى لك أيتها الحياة.

١٩٥٨

إبنا مريم . .

كانت أمي تُدعى «مريم»

غرفتي ملأى بالصمت

ووسط الصمت

أُشْبهُ النواة

المستقرّة في فاكهة سميكة القشور

لابابيٍ يُطرق

ولايدقُ جرسُ التلفون .

على الجدار مرآة حجرية

منها ينظر اليَّ

ابنُ مريم

وعيناه مغرورقتان

ولكن

لايوجد خلفه صليب تلون بالدم

ولا على رأسه أكليل شوك .

١٩٥٩

خشية

يقولون ان الفيلة الهرمة
تعرف
دنو ايام الموت
وقبيل ايام
تحني رؤوسها
وتنسحب وخراطيمها تتدلى
الى مكان خلي في الغابة
وتمتد في هدوء
منتظرة الموت
وفي الآونة الأخيرة
تؤرقني بشدة
الخشية من ان اكون فيلاً .

اسكندر النشوان

البعض يشرب بسبب همه
والبعض من فرط فرحه .
البعض يخاف من الثوب الجديد
والبعض من الكفن .
هلا سألتموني عن اسكندر ؟
لقد كان اسكندر يشرب
حتى أنه كان يُدعى اسكندر النشوان
لقد كان يشغل باله ليل نهار
هَمُّ الموتى الأحياء
وإلّا لكان هو الآخر يصبح مأمور بريد
لايستبد به همٌّ ، ولايشرب
ولكان عمره يمضي بين الأموات
في هدوء وصمت .
لاتؤاخذوا اسكندر
فلكم هو قاسٍ أن تَفهَمَ .

الفيل والسائس

ليست جايبور مدينة قديمة
وقد يكون أهرم منها بكثير
الفيل الذي يسير ببطء
وزمامة في يد السائس
وتشاهِدُهُ : خرطومهُ سبعة اذرع
وعليه هودج مذهب الزينات
أقدامه مستقيمة
وكل اذن من أذنيه خيمة .
لقد أحنى رأسه غير مكترث
الفيل الهرم لايبالي بأي شيء
ان جايبور ليست قديمة كثيراً
ويمكن القول ان دلهي القديمة
هي حفيدتها الكبيرة

الفيل يسير في شارع جايبور
وتلقاه :
لن يرجع ، ولن يتوقف
وأن قاده هذا الدرب الى المجزرة
ويمكن للسائس باشاره
أن يجعله يركع على ركبته
وإن شاء ضغط على خرطومه
ورفع خفةّ المغبر
نحو ظهره .
يداعبه ويرتب على ظهره حيناً
ويضرب رأسه بالهراوة حيناً آخر .
دون أن يأبه بجثته ولا بعمره
الفيل الهرم يسير في شارع جايبور
انه اكبر من السائس بكثير
وأقوى بمرات
والحمل الذي على ظهره
يستنفد عمره ساعةً ، وعصراً عصراً
انه يسير صامتاً لايتكلم
وزمامه في يد السائس
وأقول في نفسي : انها الطاعة ،
التابعة في قاعدة العبودية ،
أقدمِها وأحدثها .
وإلّا
فمن السهل للفيل أن يلف السائس بخرطومه
ويعصره عصراً
هذا الفيل الذي
تترك أخفافُه آثارها على الأسفلت
لولا الطاعة
والعبودية .

جايبور - باكو
١٩٦٣/١٩٦٤

الفيل الأبيض

رأيته لأول مرة في رانغون،
في حديقة الحيوانات
في قفص حديدي مزركش
فيلٌ أبيض وحيد،
في قفص حديد.
عيناه سوداوان وأخفافه سود
وهو أبيض كل البياض.
انه ينظر الى المرء
ويبدو وكأنه
سينطق ويتكلم
الفيل الأبيض يكون نادراً بين الفيلة
ويكون أسير الفيل نادراً.
أخذوه من الغابة في العام الأسبق
انه لايقوى على تحمل وطأة القفص
وبين الفينة والفينة
يرفع خرطومه صائحاً
وتترقرق الدموع غزيرة من عينه
وينادي اشقاءه غير المقيدين.
يقولون ان الفيلة تعيش طويلاً
ايها الفيل الأبيض، ايها الفيل الأبيض
ماجدوى العمر الطويل
اذا ظل القفص مكاناً لك مئة عام
ايها الفيل الأبيض، ايها الفيل الأبيض.

رانغون ١٩٦١

عجيب أمر الدنيا

الدماغ يحتاج الى الفسفور
والنفس تشتهي السكر
والطبيب يقول:
ـ عليك بتناول قليل من السكر.
النفس تتحمل خمس أو عشر سنوات
اذا التَزمتُ بالحمية الجدية.
انك مصاب بالسكر
فاحمل معك البوكاربان
اينما ذهبت
ومن جهة أخرى.. مينيرا
ومن نوع الانكيانوز..
ياالجمال اسمه
ولكن لاتصدقوا هذا الجمال
تنحوا جانباً اذا صادفتموه.
ويهمس الطبيب:
ـ ان الوضع جدي
فأفهموه، واقنعوه.
انني أفكر:
لنقل انه عُثر على العلاج
للسكر والمينير
فماذا عن ضغط الدم أين نضعه، أين؟
ليس اسمه بأسوأ منه
كي ـ بو ـ تو ـ ني ـ يا ـ
إه.. من ذا الذي يذكرها واحداً واحداً
أحدها يدعى كذا،
وكلها تزعزع عمرنا تسلبه
قطعة قطة، جزءً جزءً
انك مصاب بالمينيرا
وعليك بتناول اللحم.
انك مصاب بالكيبر تونيا
وعليك ان تقول للحم وداعاً
فأنى لك الآن أن تميز
وان تفهم وتدرك:
اي حمية
عليك بتوفيقها
مع اي دواء
كلما فكر المرء
تحول رأسه الى قِدْر
وكلما كتب
غدا كاتب قوائم في المخزن
سواء بقي الكثير من العمر أو القليل
لااستطيع السير
على مهل..
على
مهل..

يتوق قلبي الى الربيع
ولو للحظة.
ماحاجتي
الى الراحة
والى الحياة الخالية من النار واللهيب

حتى اذا كانت كل دقيقة لها
دواء يشفي كل داء.
لاأريد
لاأريد
أن أظل في الصفوف الخلفية
وأن اكون كائناً
واستقي ماء الحياة
من نبع العطالة
لست أميل الى ان
أعيش مرتعشاً هزيلاً نحيفاً
واحمل على كاهلي
عبء العمر
كخرج مليء بالدر والجوهر.
حتى اذا كان طبيبي (لقماناً)
أريد أن اضحك من الأعماق
وابتهج من القلب
واحتضن بحرارة
الناس الذين أحبهم
ومن ثم، اذا اقتضى الأمر،
أريد ان اموت
كشجرة بلوط ضخمة
تصدعت في العاصفة
واقتلعت من جذورها.
لاأخاف
من أن يكون ساحل الدقائق
موتاً، او حياة
ولكن
لاأريد أن تكون كلماتي منسية
وشعري بالياً
أريد أن تكون
حياة ملتهبة
متموجة
في كل بيت من ابياتي

١٩٥٨

مر العمر . . انقضى اليوم

سألوا:

- ايهما أثقل . . قنطار من الحجر
أم قنطار من القطن؟
قلت: قنطار من الحجر.
وأنا مزح
لقد كنت سعيداً.
نظرية الجاذبية!
النظرية النسبية!
فساد الذرات المنشطرة
أجوبتي علمية، صحيحة
أنني أملأ لكل سؤال دفتراً
وأنا اكتب واكتب
واهاً لك، واهاً
يارسول رضا.
كنت أبكي اذا جعت
واذا عطشت
واذا أوجعني موضع . .
واذا اردت شيئاً . . كنت أبكي
لأحضان امي
وللعّابة ابنةِ الجيران،
كنت أبكي.
اذا ذهبت الريح بشدة
واذا جرح الغصن يدي
واذا زعلت اختي عليَّ
كنت أبكي.
واذا طارت الفراشة الي أمد يدي اليها
واذا أطلق جارنا كلبه من قيده
واذا فرّ النوم من عيني
كنتُ ابكي
كنتُ سعيداً
العالم لايستطيع النوم
لاأستطيع البكاء
والموت يمتص العمر
لااستطيع البكاء
الصواريخ تتفيأ الخرائب
لااستطيع البكاء
لقد تصلب بفعل الكلس شرايين
ورحل الكثير من الأصدقاء
لااستطيع البكاء
يطعنون بي . .

ولا استطيع البكاء
لاأب لي، ولا أم
ولا استطيع البكاء
انني هرم، كبير السن
لااستطيع البكاء
وهكذا
واهاً لك، واهاً
يارسول رضا.
لم يكن هنالك من رجل قوي كأبي
ولا أمرأة جميلة مثل أمي
الاشجار في شارعنا
كانت قد تعالت نحو السماء
أعرف
أن هناك رجالاً أقوياء كثيراً في العالم
قوية سواعدهم، قوية كلمتهم
أعرف ان هنالك نساء جميلات
أجمل حتى من فينوس بنت ميلوس

لقد رأيت محيطات
سبحت اياماً على صدرها
وفي فمي مذاق الغالوكاردني
كلمة القريب
ذابت وتلاشت
على اجنحة الطائرات النفاثة
كلمة البعيد
ارتفعت الى ايوان عالٍ من مئة طبق
في صواريخ عابرة القارات
أفضع نسخة
في اعماق الناس
لقد فتننا كوكبنا
حفراً حفرا
هكذا هي الأمور
يارسول رضا
انقضى نصف الليل
وثمة العديد من الاوراق المدونة
على المكتب
وانا أجول مع خيالي
منذ المساء
في عوالم أناس واناس

وفجأة انطفأ مصباحي الكهربائي
ولم استطع
اكمال الأسطر الأخيرة لهذا اليوم
والاولى للغد
وناء الظلام كخبر مشؤوم
بكلكلة على كاهلي
.. في يدي قلم جف حبره
وتحت مرفقي
وجه مكتبي المصقول.
تحولت أسلاك مصباحي الى رماد
لقد انهى المصباح عمره
مشتعلاً حتى ثانية الأخيرة
فكيف سننهي نحن عمرَنا؟
دون ان نطفأ أقرب نجم؟
واهاً لك، واهاً
يارسول رضا.

(ضيق)

ضايقتني طيلة سنوات
احذيتني حيناً،
بطولها او بعرضها،
وحيناً.. أسفي على العام الذي انصرم.
وحيناً.. أملي في العام الجديد.
ضايقتني هموم الدنيا وأساها.. حيناً،
وأعناق جواربي.. حيناً آخر.
حيناً.. الستار السميك للغيوم الواطئة
وحيناً.. النص المتدفق

من قلم جاهل .
حيناً . . غلاء القلم الجاف
وحيناً . . طول الكلام .
وحيناً . . ياخة قميصي .
لقد اردتُ أن احطم واتجاوز
اطار «الممكن» و «غير ممكن» .
قالوا : كلا . . كلا .
عليك بالخضوع للقواعد والأصول .
وعليك بمراعاة الأعراف والعادات .
وعليك أن تكتب بلغة منمقة .
فشددوا الخناق عليّ
بالمواد والكلمات .
ان غرفة مكتبي
اثنا عشر متراً ونصف
وفي ستة منها :
أنا
ومكتبتي
حسرتي وأملي
«صابر»
«همنغواي»
وآثار القطرات المتسربة من السقف
بريجيت باردوا .
وجه قط بلا شوارب .
فالك ، ميكايل
«تقي»
وحفيد«بهلول*»
والرغبة في أن تكون
وتظلّ في الصف الأمامي .
وستة امتار
نحو ستة ونصف :
كُتُبٌ ، كُتب ، كتبي
لقد ضايقتني النوافذ
لقد ضايقتني السيارات
تبعاً لطُرزها
وضايقتني المقصورات ذات المرايا
لعربات القطار
والمحاسب الذي يدقق في حسابات السفر
لمسافات بالامتار
والنور بالكيلواط
والنغمات في الاوكتافات
وحرارة المرض
في درجات
الفواكه الكبيرة مقسمة الى ذرات
وخضرة مدينتي
قيست وحُولّت الى أرقام
ضجِرتْ الجبالُ وارتفعتْ الى اعالي السماء
وركعتِ الوديانُ على الارض
ضجر الانسان
بين الحدود والمقايس
بين النهارات الطويلة في الصيف
والليالي الطويلة في الشتاء .
أقول :
اذا مت .
ألقوا بي في اعمق بحر .
وارفعوني الى أعلى من الغيومِ
كي يكون دربي الأخير طويلاً
ومنزلي الأخير وسيعاً .
كلا ، كلا
فانّ أعمق البحار ، هي الاخرى
محصورة في طوق السواحل
يبدو
ان الضيق
ليس في جانب
انه في بذرة الفاكهة
وفي حجيرة كل حي .
وفوق كل مبنى ، وفي آجره .
يبدو
ان هذا هو دربنا
نمضي ولسوف نمضي .
مالم نُدرك الضرورة
ماريِنْ بالضيق .

١٩٦٧

*نشرنا في «الاقلام» سبع قصائد لرسول رضا (العدد ١٩
* * انظر الترجمة الشعرية للقصيدة : اغنيات آذر بيجانية الى بلاد العرب ترجمة الدكتور سنان سعيد . منشورات وزارة الاعلام . بغداد ١٩٧٢
* انظر : المصدر الصابق

* شاعر اذربيجاني ساخر توفي عام ١٩١٢

*اسماء رسامين معروفين في اذر بيجان

قادسية صدام

عملية اخصاء

محمد صوف

تغص القاعة بالحاضرين. إعجابا ترتجف قلوب الكثير منهم. بعد دقائق طلعته ستظهر. سير تشفونى منه الرحيق.. هو.. همست:

ـ إنه نبي..

أجابها صديق ملتح تحت الشفرة اثو الشعر على شاربه.

ـ أعوذ بالله.. أنت تكوين.

لم تنتسبه إليه. أضافت.

ـ أفكاره خطيرة.

أتم صديقها الذي حضر برفقتها والذي جلس على يمينها.

ـ جدا..

ـ إن كلماته مفاتيح تفك كثيرا من الرموز.

ـ بل إبواً تخذ الغافلين

بدأ لغط القاعة يخف..

كان يتأهب للقاء هذا العدد الضخم الذي حج إلى اليوم الى هذه القاعة ليراه. ليسمعه يتكلم.. قال له أحد اصدقائه

ـ هؤلاء المؤمنون بك.. الهائمون. بما تقول. في حاجة أكثر إلى فعل.. إلى حركة.

اختلطت عليهم الأصوات ـ وأصبح من الصعب التمييز بين غثها وسمينها.

حرك راسه ايجابا..

ـ أوافقك الرأي.. لكن..

ـ عندما يتحرك وراءك موج هادر (لكنك) هذه تختفي.. لم تبق أنت.. تصبح هم..

هي حركة اندماج خطيرة.. أكثر من البنيان المرصوص.

قالت هي لصديقها الجالس إلى يمينها..

ـ ضللنا الطريق.. هل توافقني الرأي.. هذه القاعة تلمها الحيرة.. الحيرة هي التي قادت الأقدام إلى هنا.. الكل يلهث وراء بؤرة نور.

أجاب الصديق الجالس على شمالها..

ـ بؤرة النور ليس هذا مكانها:



لم تنتبه إليه . . فخر .

ـ تتجاهلني للمرة الثانية .

بينما صادق الجالس إلى يمينها على ماقالت .

زحف الصمت قليل إلى القاعة . . لفت الأنظار شخص نحو المنصة .

قالت بضيق . .

ـ إنه ليس هو .

ـ إنه ليس هو .

ابتسم الصديق الجالس يسارا . . تململ من الضيق الصديق الجالس يمينا .

أجاب هو .

ـ كيف احركها . . أنا أعي تمام الوعي أن الظرف لا يلائم . . إني أحمل همهم كلهم . . هؤلا اللهفى إلى كلمة واضحة .

لهجة الصديق احتدت .

ـ أنت لا تعي شيئا . . الوعي هو الحث على الحركة . الحركة من خصائص الطبيعة .

ونحن في حضنها محتاجون إلى حركة . . والحركة التي ستضغط على زرها هي ماسأمليه عليك .

رفع رأسه اليه . . قابل آلة الموت الجامدة والفاتحة فمها على مقربة من صدغة بابتسامة باردة .

ـ ستنهض . . ستتقدم نحو المنصة . . وستقول ما أريد أنا .

انتظر كل من بالقاعة ماذا سيقول رجل المنصة . . رفع مكبر الصوت نحوه .

سعل . . قالت هي . .

ـ لم يقل صديقها شيئا . ظل بصده معلقا نحو رجل المنصة .

طمأن الحاضرين . . بعد لحظات سيحضر المنتظر . . سيقول كلمة التي تهفون اليها . .

وغصت القاعة بالتصفيق :

ـ أتعتقد أنك تخيفني بالنار؟

ـ نعم وأنا متأكد من أن حضرتك تحمل الخوف في داخلك . . وآلة الموت هذه ضخمة . . أنت تسبح في عرقك . . سترفل في النعيم إذا أبعدت عنك هذه الآلة وهم أيضا .



- نعيمكم جحيمهم . . هل تعلم هذا؟
- كل ما أعلم هو انك ستقول لهم بنفس الفصاحة الأسرة ما يحتنلج في صدورنا .
ستقنعهم . . وإلا فلن تخرج أبدا لرؤيتهم .
بدأ القلق يتسرب إلى القاعة . .
- عهدناه مواطبا . .
- نعم ودقيقا في مواعيده .
قالت لصديقها الجالس إلى يمينها .
- قلبي ينبؤني بأشياء أنا منها وجلة .
- كفى تشاؤما .
لكن القلق ظل يزحف . . ارتسم على كل الوجوه . . رسم خطوطاً إلى جانب خطوطها .
قلوب شعرت أن هناك لغزاً يجب فكه .
- أستاذي العظيم . . الجليل . ستقف . ستدخل القاعة . ستحي الناس . ستجلس ستتكلم . وحذار مم ستقول . قد تخرج من القاعة لكن لا على قدميك . .
احتفظ بابتسامة مديدة . نهض نحى بحركة من يده المسدس الجاثم على صدغه وتحرك ببطء نحو القاعة .
تقدم رجل المنصة يعلن حضوره .
وقف الكل . . دوى التصفيق انحنى محيبا . استمر التصفيق . . ماذا يريد مني هؤلاء؟ ولم في هذه اللحظة بالذات . انتبه . ما تلقيه سينطلق من فمك الى قلوبهم . . ستمارس عليهم عملية مغنطة .
انحنى لهم . أرسل اليهم القبلات . . هاقد خفت التصفيق . اجلس إذن . . ابدأ حديثك بتحيتهم . . بلغتهم عواطفك وسرورك بلقائهم . . إذا ترددت في قول في قول ما أوحي اليك . قل لهم كلمة تثير إعجابهم . وانتزع منهم التصفيات وفكر بالأمر . . فكر . . تأكد من موطىء قدمك .
قالت :
- استمع . . استمع . . إنه عظم . سيبهرك .
جلس . كل الانتباهات انحدث . أخذت اتجاها واحد . كان هو مصبها . فتح فمه ليتكلم . تحركت دمعتان في عينيه . لماذا يغيرون اتجاه مجراه . . لماذا؟
سأخبرهم . سأقول لهم كل شيء . ولن نموت مرتين . هل عزمت؟
هل عرفت موطىء قدمك؟ هل تأكدت من صلابة الأرض التي ستطؤها . ؟ إذن . كل ما وقفت عليه حياتك في الميزان .
اختفى الصوت . اختفت الكلمات . رفضت أن تخرج . بذل جهداً لتخرج الكلمة من أقصى أعماقة . تمردت .
تلفت الناس حولهم .
- ماذا حدث؟
بدأ التساؤل .
قالت :
- مستحيل .
قال :
- في الحكاية لغز
قال الصديق الجالس على اليسار . .
- الحياة لغز .
ظل يتضارع مع الكلمة الرافضة . هبطت دموع غزيرة . اختنق الصدر .
سرى في القاعة لغط ، ساد نوع من الهرج الحائر .
- صهرت من الحيرة لنلقاها هنا .
أحكمت الحيرة اللف حول القاعة . تناظر الناس . كانت نظراتهم تقول أشياء . بينما ظل هو في المنصة يبحث عن الصوت الضائع



■ قصة

البيت القديم

○ خالد علي مصطفى ○

طوت ريّا رجليها إلى جانبها الأيمن، واتكأت براحة كفّها اليسرى على الأرض المفروشة بالحصران. كانت تجلس قربه؛ فاستطاع ان يميّز ملامحها في العتمة التي تتخلل الغرفة: وجهاً صافياً يميل بشكله إلى الاستدارة، وبلونه إلى السمرة؛ شعراً كستنائياً تمسّ أطرافه الحصران؛ وعينين حوراوين تتألقان في العتمة.

تمسّكت عيناه بوجهها، من دون ان ينتابه أي حرجٍ من الاشخاص الذين يتحركون في الغرفة. كان مطمئناً إلى نفسه، غير أنه خشيَ ان تثير هيآتهم الشبحية ريّا، فتطلبَ منه أن يغادرا الغرفة. كان في صمتهم المريب، وحركتهم الدائرية، ووجوههم العديمة القسمات، ما يجعل من مثل هذا الأمر محتملاً. لكنّ فيض وجهها قال له: «لاتخف»؛ فدخل في الطمأنينة، وجرى النهر بين أعينها زاخراً بالملائكة؛ في حين كانت الأشباح، في الغرفة، منصرفة إلى حركتها الصامته، غيرَ آبهةٍ بهما.

لقد عاد إلى هذه الغرفة بعد أن غاب عنها ثلاثين عاماً أو تزيد. عاد اليها، هذه المرّة، مع ريّا. وجلسا على حصيرها المصنوع من أعواد القمح أمام بابها المفتوح. وهي غرفةٌ في بيتٍ قديم يطلّ على البحر، وقد بُني على مرتفعٍ من الأرض منعزلٍ عن بيوت القرية الأخرى. يتألف من طابقين بهيئة مربعٍ تنتشر على أضلاعه الغرف، وتمتد أمامها شرفات ذات أعمدةٍ خشبيةٍ تطلّ على ساحةٍ واسعةٍ مكشوفة. كانت بوابة البيت عريضة تسمح لسيارات الحمل أن تدخل منه.. وهو يذكر أنّ سيارتين أوثلاثاً كانت تأوي إليه مع هبوط الظلام. كان هذا قبل ثلاثين عاماً أوتزيد، حين كان طفلاً. لقد اعتاد، آنذاك، أن يهرب من ضجّة البيت القديم وزحمته: من صراخ الرجال بالنساء من صراخ النساءِ بالأطفال؛ من هَرَج الأطفال وهم يلعبون في الشرفات والساحة، اومن بكائهم حين يضرب بعضهم بعضاً ـ يهرب هابطاً الى البحر ويجلس على احد الصخور، يداعب بقدميه مدَّ الموجِ وانحسارَه، ويتقي بيديه رذاذه المتطاير على وجهه. كان يعتقد ـ حين ينظر إلى تخوم المياه البعيدة ـ أنّ الدنيا تنتهي هناك: في الزاوية التي تتشكل من انطباق السماء على البحر. كم تمنى أن يذهب إلى طرف العالم، فيقف على حافة المياه، ويستند بظهره على جدار السماء، ثم يصوّبَ عينيه إلى نافذة الغرفة التي يسكنها مع والديه واخوته في البيت القديم... لكنه لا يستطيع ان يفعل ذلك؛ فهو لا يملك زورقاً ينقله إلى تلك الزاوية، كما أنّ والده كان يرفض ان يصحبه معه في رحلة صيد البحر



اليوميّة . . . كان هذا دأبه في النهار؛ أما في الليل، فكانت توقظه الأمواج من نومه، وهي تخترق بصوتها الأجش، نافذةَ الغرفة، وتملأه بالفزع ووساوس البحر. لم يكن يرى إلا ظلمةً دامسةً تلتفّ مع الاغطية على أجساد اخوته الصغار النائمين . . . حين كان يتطلع من النافذة إلى الليل المستلقى على المياه، لا يلمح إلاّ لمعاناً ضئيلاً ينعكس على زبد الموج من بقايا بصيص النجوم؛ في حين كانت أذناه تمتلئان بهدير البحر المتصل ـ هدير يعلو ويخفت في إيقاع أزليّ، ويثير في نفسه وحشةً ممزوجةً بحكايات الأشباح، والجنيّات، وصيادي الأسماك الضائعين.

قال لها :

ـ «هل تسمعين البحر؟ كان معي منذ الصغر!»

ـ «إنه جميل!»

ـ «هل ترين الأشباح هناك؟»

ـ «ما بها؟»

ـ «تكسر جمال البحر»

ـ «مع ذلك، يظل جميلاً!»

تطلّع إلى الباب : رأى خليطاً من الناس كستهم الظلمةُ ضباباً قاتماً. لم يسمع من أفواههم صوتاً، أو لأقدامهم وقعاً. كانوا يمرّون من أمام الباب من دون أن يلتفتوا، أو يتكلموا، أو يُحيّي بعضهم بعضاً لقد شمل الصمتُ البيت كلّه، إلاّ ما يحدثه البحر من هدير، بالرغم من أنه مأهول بهذا الخليط الغريب من الناس. لاحظ ذلك منذ أن دخلا البيت. كانوا يرتدون ملابسَ مبهرجةً، ملّونةً، تشابه الملابس التي يرتديها أفراد فرق الرقص الشعبي الاجنبية؛ ويتجولون في شرفات البيت العليا والسفلى وهم يحملون أوانيَ وقدوراً مملوءة بالماء أو الطعام أو الحصى ـ لايدري! . . أنّ أحداً منهم لم يأبه لهما حين كانا يشقّان طريقهما إلى الطابق الثاني. كانوا يتحركون حركةً آليةً أوحت إليه أنهم مأمورون، وأنّ أيّاً منهم لا يستطيع ان يخالف الأوامر الصادرة إليه. كانت وجوههم، هي الأخرى، مختلفة ألوانها، ولا تنطق اساريرُها عن أيّ تعبير ـ وجوه جامدةٌ، كالحةٌ كوجوه الموتى.

لم يكن هذا الخليط الغريب هو الذي يسكن البيتَ قبل ثلاثين عاماً او تزيد؛ ولم يسأل نفسه كيف تركه ساكنوه القدامى، وكيف حلّ فيه ساكنوه الجدد. فلم يكن متهيأً لمثل هذا السؤال. كل الذي يعرفه أنه وجد نفسه يصعد الدرج، مع ريّا، إلى الطابق الثاني من البيت القديم، ويستقران ـ حيث هما الآن ـ في هذه الغرفة المفروشة بالحصران.

حاول ان يتذكر كيف وصل إلى البيت القديم، فلم تسعفه الذاكرة إلا بشذراتٍ مبتورةٍ غامضة. لم يجد أفضل من أن يستلقي فوق الحصران، ويضع رأسه على فخذ ريّا، في محاولةٍ لاستثارةِ الذاكرة. لاحت له سيارةٌ واقفةٌ على جانبِ طريقٍ رمليّ. كانت أبوابها مشرعةً، وقد جلست ريّا على المقعد الخلفي، وانتشر الأصدقاء، هنا وهناك، على هيئة مروحة. لم يكن يرى منهم إلا ظهورهم وهي تبتعد وتدخل في الضباب، ثم تختفي فيه تماماً. لم يستطع ان يتقدمّ خطوةً واحدة؛ كان الضباب يقترب منه، ويمدّ إليه أطواقاً لم ير مثيلاً لها من قبلُ. حين كان يهمّ بمسكِ أيّ طوقٍ منها، تتراجع مسرعةً إلى الوراء، وتختفي من حيث خرجَتْ. غير أنّ موجةً واحدةً من الضباب وصلت إليه، وغطّتْ وجهه؛ ثم انسحبت مُخَلِّفةً إياه مغمض العينين. أحسّ كأنّ شيئاً ثقيلاً قد لجمَ فمه فما يستطيع صراخاً، وشدّ قدميه إلى الأرض فما يستطيع مسيراً. . . ظلّ لحظةً او لحظتين على هذه الحال، وهو يحاول جاهداً ان يتخلص من الثقل الذي ضغط عليه. . . ثمّ انفتحت عيناه على أرضٍ رحبةٍ خالية، وتمكنت قدماه أن تسيرا فوق طريق ممهّد. كانت ريّا تسير بجانبه، عاقدةً ذراعها بذراعه، يقطعان بركاً صغيرةً من المياه، ويدوسان على ترابٍ بَليل. خُيِّلَ إليه أنّ نثّاتٍ قليلةً من المطر قد أصابت المَطَرَ. بدت السماءُ نظيفةً، وبدا سعف النخيل متألق الخضرةِ في الشمس. كان كلّ شيءٍ واضحاً : الطريق، الشمسُ غابة النخيل، السماء، وريّا بثوبها الأبيض الذي نُقشتْ عليه زهور بريّة، والذي شدّ على خصرها بحزامٍ من القماش نفسه؛ وبشعرها الذي عقدت معه الرياح صداقةً دائمة. كانت بقلبه أراجيح يتعاقب الأطفال على ركوبها، وترتفع منها زغاريد العيد، وضجّةِ قاطفات الزيتون.



مر بهما رجل، وقال:

ـ «.. اعبرا هذا الجدول الصغير..»

طفر الجدول، ومدّ لها يده. تناولتها وقفزت، فتلقّاها بذراعيه، وشدّها إلى صدره وهو يمرّغ وجهه بشعرها ونحرها. سارا محترسين على أرضٍ موحلة، وقد طوّق كلّ منهما خصرَ صاحبه خوفاً من السقوط.

لماذا أشار عليهما العابر أن يعبرا الجدول؟ كان بميسورهما أن يواصلا السير في الطريق المهّد المفتوح. ازدادت وحولة الطريق، وأخذا يجدان صعوبةً في نقل أقدامهما، وتخليصها من الوحل الملتصق بها.

ازداد الوحل عمقاً حتى وصل إلى الركب، ولطّخ ملابسهما وايديهما ووجهيهما. أصبحت الأرض مخاضةً واسعة، وأصبحَ الطين يترجرج حولهما، وتتشكل على سطحه فقاقيعُ كبيرةٌ، ما إن تنفجر حتى يخرج منها بخار ذو رائحةٍ كريهة. فكرّ أن عليهما أن يجدا وسيلةً للخلاص، وإلاّ غمرهما الطوفان الطينيّ قال لها:

ـ «تشبّثي بي جيّداً، وإلا جرفنا الطين!»

تحولت المخاضة إلى نهر سريع الجريان. داهمتهما موجةٌ طينيةٌ ضخمة، كان يمكن ان تغرقهما لولم يرتفعا إلى الأعلى قليلاً حين عبرتهما. عليهما، الآن، أن يقاوما التيار المنحدر بقوةٍ إلى الاسفل طوّقت ريّا جذعه بيديها، وقالت له:

ـ «حاول ان تصل إلى الشجرة التي امامك، وتمسك بها.»

ـ «جمدت قدمايَ.»

ـ «حاول؛ خطوتان ونصل.»

مدّ يدَه على طولها إلى الأمام، وأحنى جسمه قليلاً. رأى



أصابع يده متوترة، مرتجفة، وهي تجهد أن تلامس أقربَ غصنٍ وتمسك به. سمعها تقول:

ـ هيا، خطوة واحدة فقط، وينتهي الأمر!»

جرّ نفسه بكلّ قوةٍ إلى الأمام ونجح بمسك اقرب غصن؛ جَرَّ ريّـا مَعَـه. صار بوسعهما الآن ان يحتميا بالجذع من التيار المنحدر إلى الاسفل بقوة. كان لهديره صوتُ طاحونةٍ تجرش القمح. نظر إلى ريّا، فوجد ثوبها قد تمزق إلى شرائط منقوعةٍ بالطين.

قال:

ـ «لنعد من حيث أَتَيْنا.»

وصلا إلى غابةٍ من نخيل تتخللها أعشابٌ قصيرة كثيفة. جلس ممدداً ساقيه، واستلقت ريّا على ظهرها واضعةً رأسها على رجليه. أخذ نفساً عميقاً، واستقبل نسيماً قادماً من خلال جذوع النخيل، مشبّعاً برائحة العشب والطلع. سألها:

ـ «كيف أنت الآن؟»

ـ «أريد ان أنام.»

ـ «الطريق طويل.»

ـ غطني بمعطفك، أريد أن أنام!»

ألقى عليها معطفه، ونظر إلى وجهها وهي مغمضة العينين: انحنى عليه، وأزاح عنه خصلة شعر نافرة، ثم أخذ يمسّه بأطراف أصابعه مسّاً خفيفاً خشيةَ ان يوقظها من النوم.

حين استيقظت، سارا على حافة وادٍ ذي مهوىً عميق. كانت تتساقط إلى قعره شلالاتٌ من مسيل الماء الذي اتخذ مجراه على امتداد الحافة التي تنتهي إليها سفوح تلالٍ صخرية. سارت ريّا أمامه، وكانت تهبّ عليها رياحٌ رطبة نشطة، جعلت من شالها المعقود على عنقها يتطاير إلى الخلف، ويلامسُ وجهَه. قالت له:

ـ «كيف وصلنا إلى هنا؟»

ـ «أنتِ اتيتِ بي.»

ـ أين نذهب؟»

ـ مع مسيل الماء!»

تناول حصاةً صغيرة، وتحسس جوانبها بألفة. قال لها:

ـ انتظري قليلاً.»

رآها تلتفت إليه، وتنظر إلى الطريقة التي كان يتحسس بها الحصاة. قالت:

ـ «جميلة! أعطني اياها!»

تناولت الحصاةَ من يديهِ ووجهت وجهها شطر الوادي، وقالت:

- «خذ حصاةَ أخرى، ولنرمِ بها إلى ابعد ما نستطيع. فأيّ تكنْ رميته أبعد، يفزْ بالجائزة.»

- «وما هي الجائزة؟»

ضحكا معاً، وسمعا الصدى يتردد بين التلال الصخرية والوادي العميق. رمى كلُّ منهما حصاته، فوقعتا في مكانٍ واحدٍ، على بعدٍ واحد؛ وسمعا لارتطامهما في قعر الوادي صوتاً واحداً ناعماً. قالت له:

- «ارأيت؟ اننا متساويان. الجائزة لنا معاً!»

هذا ما اسعفنة به الذاكرة، وهو ممدٌّ على الحصير واضعاً رأسه على فخذ ريّا. كيف وصلا، بعد ذلك، إلى البيت القديم؟

لم يعد يرى شيئاً، اويحس بشيءٍ إلى أن سمع وقع اقدامهما على الدرج الحجريّ، صاعدين إلى الطابق الثاني، حتى وصلا الغرفة المفروشة بالحصران، واستقرا فيها. ظل مستلقياً على ظهره، من غير ان يعيرهما أحدٌ من العابرين، اومن الأشباح الحائمة في الغرفة، ايّ اهتمام. قال لها:

- «أتسمعين مايقول هدير البحر؟»

- اتفهم لغته؟»

- «مذ كنت صغيراً. قبل ثلاثين عاماً، حين انقطع هديره عن أذنيّ، ظلّ يهدرُ في ذاكرتي وصدري!»

- «وماذا يقول الآن؟»

- يريد أن ينسكب في عينيك، ويجعل من جفونك شواطئه!»

- ألا تخاف من الضياع؟»

- سأطارد غزلاناً، واصطادُ شمساً.»

- «ألا تتعب؟»

- «إلا إذا جَفَّفَتْ عيناك البحر، وحَبَسَتْ الغزلان، وأطفأت الشمس!»

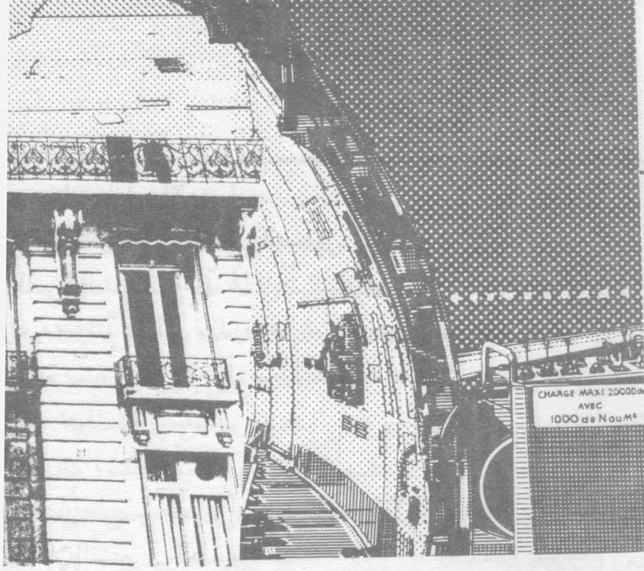
- والنهاية؟»

- «وهل ينتهي البحر من بثّ أمواجه؟»

ضربت بقبضة يدها الصغيرة كتفه، وقالت:

- «انهض، عليّ ان أذهب، واعود بعد قليل.»

راقبها تخرج من الباب، وتغيب في الممّر. لم يقلق عليها، بل هبّ واقفاً، وتطلّع إلى مجموعةٍ من الاشخاص المسندين على سياج الشرفة. كان صوت ارتطام الموج بأسفل الجدار الخارجي يعبر إليه من النافذة، ويشدّه إلى الصخور... لوكان بميسوره لهبط إليها، واستمتع بمذاق الطفولة الغائب! لكن أين صراخ الرجال بالنساء، وصراخ النساء بالأطفال،



وهرج الأطفال وهم يلعبون في الشرفات والساحة، اوبكاؤهم حين يضرب بعضهم بعضاً؟.. أين ذلك كلُّه؟ ليس غير البحر، وموج البحر، وهدير البحر...

دخلت ريّا، الغرفةَ، ثانيةً، وهي تلبس رداءً أزرقَ طويلاً تمسّ أطرافه الأرض، ومطرّزَ الحواشي والصدر والأردان بنقوش ذهبية... التفّ الرداء على جسدها بشكلٍ أبان عن جمال تكوينه، واتسّاق تقاطيعه. كان بهاؤها يشعّ عليه، ويلقي بفيضه على ما حولهما من غير ان ينعكس على الاشباح المحومّة في الطرف الآخر من الغرفة. فتح لها ذراعيه، وهي تتقدم نحوه ببطءٍ، وتبتسم له ابتسامةً قصيرة. حتى إذا لامسَ صدرُها صدره، طوقها بذراعيهِ، وطبع على شفيتها قبلةً طويلة، غمره البحر، وموج البحر، وهدير البحر...

رفع رأسه وقال:

- «كيف نقلتِ البحرَ إلى الغرفة؟»

قالت هامسةً وهي ترتجف:

- هيا نخرج من هنا!»

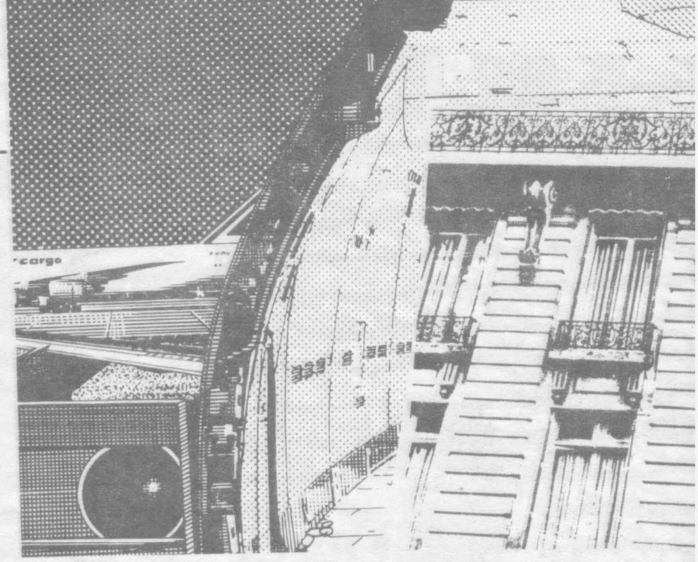
- وهل يسمح لنا هؤلاء الناس بالخروج؟»

- لماذا؟ هل نحن سجناء؟»

تقدّما نحو باب الغرفة، وخرجا إلى الشرفة المطلّة على الساحة. رأى القوم ملتثمين في صفٍّ طويل مقوّس، وقد مسك كلُّ منهم بيد صاحبِهِ. كانوا على أهبةٍ أن يؤدوا رقصةً جماعية، في حين وقف الآخرون على سياج الشرفة ينظرون إليهم. قال لها:

- «نخرج خلسةً!»

مسك يدها، وسارا باحتراس. لحقها هدير البحر مخلوطاً بالظلمة؛ لم يكن يصدر من النوافذ وأبواب الغرف ايّ ضوء، كانت القمصان والسراويل والقلانس تتمازج وتتقاطع بألوانها الغامقة، وتعلن عن حضورها الملتهب، الصامت خيلّ إليه أنها وحدها هي المضيئة.



استترا بالظلمة، وهبطا الدرجَ الحجريَّ المحاط بجدارين عاليين، تحت سقفٍ يتوازى في ميلانه وانحدار الدرج. . . كان يتلمسان مواقع أقدامهما بأطراف الأحذية خوفاً من السقوط. حين خلّفا آخر درجةٍ وراءَها، بدأ الخطُّ الطويل المقوّس رقصته في الجهة المواجهة لهما من ساحة البيت القديم. لم تكن هناك موسيقى تصاحب الرقص، ولم يكن يصدر من الأقدام، بارتطامها بالأرض، أيُّ وقع. رقصٌ صامت تؤديه قامات خرساءُ ملّونة. اتخذت الرقصة هيئةَ دبكةٍ فلسطينية، فأثار ذلك استغرابة. القوم غرباءُ عن البيت القديم، فكيف استطاعوا، بمثل هذه السرعة، ان ينتحلوا ماهو غريبٌ عنهم؟ كيف تسنّى لهم، بفوضاهم اللونية، وازيائهم المتنافرة ان يؤدوها بمثل هذه الحركات المنتظمة.

ضغط على يد ريّا، كأنه يريد ان يُشعرها باستنكاره ما يجري أمامها. نظر خطفاً إلى وجهها، فبان له وجهاً ذاهلاً قد داهمته المفاجأه. أتكون، هي الأخرى، قد شعرت بمثل ما شعر به؟ ودّ أن يقول لها شيئاً؛ غير ان ثقل اللحظات القصيرة المتبقية لهما، كان يدفع بهما أن يغادرا البيت قبل ان ينتبه القوم إليهما. هبط عليه احساس مفاجىء بأنهما مراقبان، وأنهما مرصودان منذ البداية. لم يكن هذا الصمت، إذن، وهذا الانصراف عنهما، إلا طمعاً لاستدراجهما. تحول حصار اللحظات القصيرة إلى احساسٍ بالخوف؛ فأشار إلى ريّا، بهزّة من يده، ان يسرعا بالمغادرة. استدار إلى الباب الخارجي، وخرجا منه إلى عتمة الفضاء المتّسع، تاركين البابَ مفتوحاً. ظنّا أن لا أحد رآهما حين خلّفا البيت القديم وراءَهما، وأخذت اقدامهما تخفق فوق الطريق إلى اسفل التلّ. غير أنّ حرَية الليل المجهولة أزالت عن عيونهما أية علامة يمكن ان يستدلاّ بها.

كانا اكثر اطمئناناً، حين كانا في الغرفة المفروشة بالحصران، وكان هدير البحر يتموج مع تموج حركة الأشباح الصامته. لقد خلفّا وراءهما اطمئنان البيت، واستقبلا وحشة الظلمة وصمتها القاسي ـ صمت يقود الخطى دون القلوب، ويتغلغل إلى العظام مُزيحاً عنها أيَّ أثر من بصيص الروح. . . تذكر كيف تحولّت الأرض، وهما في بعض الطريق، إلى مخاضةٍ واسعةٍ، وكيف ترجرج الطين حولهما، وتشكلت على سطحهِ فقاقيعُ كَبيرة، ماإن تنفجر حتى يخرج منها بخارٌ ذو رائحةٍ كريهه. التفت إلى الوراء أثناء انحداره مع ريّا:

رأى البيت كتلة سوداء اشد سوداً من الليل رأى حافاته مشتبكة مع الظلمة، متلاشية فيها، واستطاع ان يميّز شبحاً واقفاً في الباب يهمّ باللحاق بهما. لقد صدقَ ظنهُّ؛ هاهم يبعثون من يُعيدهما ثانيةً إلى البيت القديم.

ـ «أسرعي، فالوقت قصير!»

وقبل أن يدير وجهه الى ظلمة الفضاء، رأى خيطاً متوهجاً يمتد نحوهما، بسرعة الاطلاقة، مصحوباً بصوتٍ مكتوم. قال لها:

ـ «تمدّدي على الأرض!»

سمع ريّا تصرخ:

ـ «لله آخ. كتفي!»

تلقاها بيديه، وزحف بها إلى حجر مزروع في جانب الطريق، واستترا به. لقد اطلق الشبح عليهما النار، وهاهي النتيجة: جرحٌ في كتف ريّا. ارتعش جسمه من الخوف، وتطلّع من فوق الصخرة إلى البيت: رأى الشبح يستدير ويختفي فيه. أخذ نفساً عميقاً وقال:

ـ «لقد اختفى!»

كانت ريّا صامتةً، وقد وضعت يدها على الجرح في محاولةٍ لمنع تدفق الدم منه. عمل لها ضماداً من قميصه، وقال لها:

ـ «هل تستطيعين السيّر؟»

أشارت إليه ان نعم. وضع يدها اليسرى على كتفيه وطوّق خصرها بذراعه اليمنى، ثمّ أنهضها. سارا في الظلمة هابطين إلى اسفل المرتفع من جديد، داخِلَيْنِ في الفضاء المظلم باتجاه الشرق لحقهما هدير البحر. وكانا كلما قطعا مسافةً، خفت الهدير، حتى اختفى. غير انه انبثق من اعماق الذاكرة، وراح يرتّل، مع وقع خطواتهما، نشيد الغربة والرحيل، ويتموج في عيني ريّا وردائها وجرحها. سمعها تقول:

ـ «أنت، ايضاً، جريح. لماذا لم تقل لي؟»

فأجابها:

ـ «لا عليك! المهم: متى نجلس، مرةً أخرى، في الغرفة المفروشة بالحصران»



حياة خاصة جداً

ـ هيا . . هيا ياصغيرتي . . خذي هذا الدلو . . انه ليس كبيراً كما تَرَين . . انه لايتسع لغير خمسة ألتار . . خذيه واذهبي الى الينبوع . . الينبوع الغريب من الاجمة . . املئيه من الينبوع وعودي قبل ان تشرق الشمس . .

قال السيد ذلك وتطلع في الافق الشرقي .

ـ الطبيب نصحني بشرب قدحين منه قبل الفطور وبعده . . وقبل كل وجبة طعام وبعدها ليفتت حصى الكبد . .

قال ذلك وتطلع ثانية في السماء ـ كان الظلام مايزال بعد مقيماً حتى في الافق الشرقي . التفت اليها . . همَّ ان يقول شيئاً . . انفرجت شفتاه لكنهما سرعان ما انطبقتا على بعضهما بقوة فيما سافرت عيناه الى الفضاء البعيد وقد لاحت على وجهه ظلال نبوح بسؤال قلق صامت يتنازعه أمل بائسٌ وخوف مقيم : «أيكون الصباح الاتي بشارة أيام جديدة؟ أيمكن حقاً لماء العين ان يفتت الحصى؟ والالم . . أينتهي؟ أحقاً سينتهي؟»

نظرت اليه بعينين توسد اجفانهما نعاس ثقيل . رفضت يدها الناحلة لعينيها . . فركت اجفانها تريد ابعاد النوم عنها . . وانحنت لتأخذ الدلو باليد الاخرى . لكنها عادت ووضعت الدلو على الارض ثانية دون ان تتحرك ، فيما ارتفعت يدها الى مقدمة رأسها . . امتدت اصابعها ما بين خصلات شعرها وراحت مابين الشعر ببطء صعوداً وهبوطاً . . نظرت الى السيد ثانية وثمة شيء . . شيء لاتدريه بتصارع في اعماقها : «ولكن النبع بعيد . . والطريق اليه وعر . . كيف اذهب اليه واعود منه قبل طلوع الشمس؟!»

تدافعت الكلمات من اعماقها حتى اذا بلغت طرف لسانها تجمدت هناك . . فيما كانت اصداء من كلماته تتداح مابين مسمعيها . . تبتعد عنها ثم تموت كحلقات ماء في بركة القي بها حجر . . تتوالد صغيرة . . تتسع . . . تتباعد . . ثم تموت : حصى . . ألم . . حصى . . حصى . . حص . . وبين الصدى والصدى ارتفعت كف ثقيلة ضخمة . . معكوفة الاصابع وهوت على خدها . . انطلقت من بين شفتيها صرخة ألم . . انها لم تقل شيئاً . . فقط تساءلت «لِمَ ترهقها؟ حتى المرض لايشفع لها؟» لم تكن تقصد الاساءة او تجاوز الحدود . . وانما التعاطف . لكنه اساء فَهمها . . لم تبك انذاك . . لكن صرخة ألم مرتاعة انطلقت من صدرها . . ثم صمتت وراحت تحدق بعينيها الوسيعتين في فضاء بدا أسوداً كالليل . حتى ذلك الحين ، كانت تتصور انها تستطيع ان تتكلم . . ان تكون صريحة . . وتكون الكلمات خيط . . وصل بينها وبين الاخرين . . لكن الاصابع المعكوفة فرقت ذلك الخيط . . ومنذ ذلك الوقت هجرت عادة الكلام الا مع نفسها . امها ايضاً كانت قد استوعبت الدرس من زمن بعيد قبلها . . لقد قالت لها مرة واخرى وكانت تعيد القول عليها ابداً . . في المناسبات وفي غير المناسبات :

ـ لاترفعي عينيك ابداً يا ابنتي العزيزة في حضرة رجل . . وصوتك ايضاً لاترفعيه . فالانبياء والاولياء وكل الذين يتحدثون باسم الله ـ الانبياء الذين كانوا والانبياء الذين سيأتون ـ كلُّهم من



الرجال. واقرئي كتب التاريخ. . القادة والزعماء ورجال الحرب كلهم رجال. . سائقو القطر والسفن. . كلهم. . كلهم يا ابنتي من الرجال. اما نحن! ما نحن؟ نحن لم يخلقنا الله الا من اجلهم. وان شاءوا منعوا عنا الطعام والشراب. . والشاي ايضاً والقهوة. . بل وحتى الحياة. . اما سمعت كم عدد النساء اللائي قتلن بايدي الرجال؟ أسمعت مرة واحدة في حياتك ان امرأة قتلت رجلاً واحداً غسلا للعار؟! «القهوة. . أجل القهوة.» وساحت عيناها في الافق الداكن. كم هي تحب القهوة. . كل شيء تستطيع ان تتخلى عنه الا القهوة. كل صباح. . عشرون عاماً تشرب فنجاناً من القهوة. . فنجاناً واحداً لاغير. . حتى بعد تلك الشائعة: القهوة تسبب السرطان. . لم نستطع ان تمتنع عنها. .

رفعت عينيها الى السماء. . كانت تشبه صحراء غاب عنها القمر. لقد منعوها من شرب القهوة. . ليس خوفاً على صحتها. . بل لجهل الجاهلين استخدام المدفئة الكهربائية. . كان ذلك امراً عجيباً. .

ـ «وما العجب؟» قال.

ـ عجب لأن الذي يجب ان يحدث ان تعلموا من لايعلم لاأن تجهلّوا من يعلم.

ـ انه القانون. . يطبق على الجميع. .

ـ «القانون؟!» تساءلت بدهشة. .

ـ أجل. . القانون.

ـ هذا يعني اننا سنظل ضحايا الجهل. .

وصمتت. . اذ ما جدوى ان تذكر من ينسى مايبزبه: «ايستوي الذين يعلمون والذين لايعلمون» حين يكون له منها موقف ينسيه قانون السماء.

وتناهى اليها من بعيد صوته الأجش وكأنه قادم من كهف بعيد.

ـ اما تزالين تقضين هنا؟ هيا. . هيا ياصغيرتي. . اذهبي الى العين» انها ليست بعيدة كما تعلمين. . وعودي بالماء قبل ان تشرق الشمس.

«ياصغيرتي!» وتسللت من بين شفتيها ضحكة مقتضبةٌ. . لاياصغيرتي! متى؟ متى سيراني كبيرة. . هل سيراني أبداً كبيرة؟!»

تمتمت بهذه الكلمات بأسى. امتدت يدها الى الدلو. . رفعته. . واتجهت نحو الطريق المؤدي الى العين. .

ـ «ياصغيرتي. . ياصغيرتي. . انهم دوماً يريدونهن صغيرات» وضحكت ضحكة مرحه «لايعَرفْنَ شيئاً غير ان يكن صغيرات.

ـ «الا يفرحك ذلك؟» قالت لها امها.

ـ بل يسعدني ان اكون كبيرة. . ان اجيد التفكير. . واثب عن الطوق.

ـ بالك من عقل صغير يا ابنتي. لا ادري من ادخل فيه هذه الاوهام.

وتتوقف الام ثم تسأل فجأة:

ـ أتريدينَ ان تكوني سعيدة في حياتك؟

ـ طبعاً ياامي.

- حسناً. انزعي هذه الاوهام من رأسك. شيء اخر لاتنسيه. . لاتنسيه ابداً: لاتكوني اذكى من الرجل.

ضحكت ساخرة وقالت:

- واذا خلقني الله هكذا. . اقصد اكثر ذكاءً منه ماذا افعل؟

- ها؟. ماذا؟

- اذا خلقني الله اكثر ذكاء من الرجل. . ماذا افعل؟

- آه. . في هذه الحالة دعيه يشعر انه اذكى منك.

- واذا كان غبياً. . غبياً وبليد الاحساس؟

- حتى هذا دعيه يتوهم انه اذكى منك.

- ولماذا؟

- ألم تقولي انك تريدين ان تكوني سعيدة؟ هذه وصفة السعادة.

- ان نظل صغيرات. . ونكن بليدات؟

وتنظر اليها الام بحيرة. . ثم تقول بتردد:

- هكذا هو العالم. . ماذا نستطيع ان نفعل. . انهم يزرعون الحياة في ارحامنا. . ماذا كنا سنفعل لو لم يكن هناك رجال؟

- لا. . لايا امي. . لا اريد مثل هذه السعادة. . ولن ادفع مثل هذا الثمن. . ان اتظاهر بالغباء. . انه يساوي عندي عملية وأد. .

كان الطريق وعراً لم تمتد له يد انسان لتعدل ما به من اعوجاج. . فلا اسفلت. . ولاحجارة مرصوفة. مجرد طريق ترابي شديد الوعورة لايتميز بشيء عن بقية مشاهد الطبيعة المترامية على جانبيه: ومع ان الطريق كان ضيقاً جداً، لكنها استطاعت ان تميز فيه برغم الظلمة، خطوطاً شديدة السواد تمتد بغير انتظام في كل الاتجاهات، فيما انتشرت هنا وهناك، فوهات سوداء هي الاخرى. ادركت للتوبان تلك الخطوط والفوهات لم تكن غير شقوق واخاديد وحُفَر. راحت تنظر الى الطريق بعينين تتنازعهما الحيرة والشك والتحدي، وهي تبحث في هذه الفزورة الهائلة عن الطريق الموصل الى سجن الاميرة. لكن عبثاً فالشقوق والاخاديد في هذه الرقعة الارضية الملتوية على غير ما يجده المرء في رسوم التسلية في بعض المجلات. . انها تتقاطع. . تتوازى. . تنعرج. . تنحرف يمنه لِتعودَ فتستقيم او تختفي كلية، أتظهر من جديد عند نقطة غير مرتقبه. . وتمتد بغير ما نظام او هدف.

رفعت عينيها الى السماء مستنجدة. . لكن العتمة كانت ما تزال تستبدُّ بالكونِ كله. ولم يكن يبدو ان الظلام سينجلي قريباً. كانت تريد ذلك ولا تريده في آن مع. كانت تريده كي يَقيها ضوء الغبش عثرات الطريق. . ولم تكن تريده لان عليها ان تعود بماء الحياة قبل طلوع الشمس. والعين ليست قريبة كما قال السيد. لابد ان تستحث السير اذن. .

كان عليها ان تنظر باتجاهين متعاكسين في آن واحد. . الى الاعلى والى الاسفل؛ لتتجنب عثرات الطريق وتفرعات الاغصان المتشابكة التي تمتد بصورة افقية او تتدلى الى الاسفل فتصل نهاياتها احياناً الى ما بين الشقوق والحفر. . فيما كان بعض اخر منها اكثر عدوانية حيث انفصل عن اصوله واستقر معلقاً بين فوضى الاغصان دون ان يدري أحد متى سيسقط. ضيقت ما بين اجفانها وهي تحاول ان تجهز في العتمة شقوق الارض لمسافة تكون كافية لخطوة او اثنتين حسب، حتى اذا نيفنت من ان هناك بضعة سنتمترات مربعة سويةً من الارض أزاحت ما يعترضها من اغصان. . خطت خطوة واحده. . تقف بعدها لتحدد موضع قدم جديد. . ترفع يدها لِتبعدَ عن رأسها الاغصان المتشابكة. . تسير خطوء اخرى وربما ثانية وتقف. . تحدد موضع قدم جديد. . بتعد الاغصان. . تقطع خطوة او اثنتين ثم تقف. . تتفحص الطريق. . تبعد الاغصان او تحطم مالا يريد ان يبتعد. . تخطو. . نقض. . تفحص الطريق. . تبعد الاغصان. . تخطو. . تقف. . تخطو تقف والطريق يمتد امامها طويلاً صعباً. . ملتوياً. . مليئاً بالشوكِ. . يعلو في حين ليهوى بعد حين.

كانت الشمس بعد دون خط الافق الشرقي. . وكان في سويعات الصباح الاولى شيء من برودة نسائم ليل يرحل. لكنَّ حبّاتٍ من الصرق اخذت تَسحُ من جبتيها. . رفعت يدها الثاحلة لتمسح جبينها. تفحصت الابيض من جديد. . خطت بحذر شديد خطوة واحده. . وقبل ان تخطو خطوة ثانية، خُيل لها للحظة وكأن الارض قد انشقت من تحت قدميها. . وهوت في حفرة عميقة لاقرار لها، فيما انفجر في اذنيها قصف رعدٍ صاعق.

وقبل ان يتوقف الرعد إنسل في صدرها عميقاً حد سكين أكله الصدأ. . وتدفق من بين خلوعها حاراً دمٌ تصورته في العتمة أحمر فانياً وقد تحرر من السموم. كان الذهول المفاجئ يسد عليها منافذ الادراك. لكنها بعد حين وجيز، أفاقت من ذهولها وادركت ما حصل. لقد ارتطم الدلو عند سقوطها بنتوء صخري في جدار الهوة بعنف، ثم ارتد نحو صدرها ومزق جرحاً لم يكن قد التئم تلمست الجرح. . «انه هو. الجرح القديم ذاته. . ثلاثون عاماً والجرح ينزف. . بل ويزداد اتساعاً. . دون ان ينفع معه دواء.» قالَ لها العارفون

- «الكلي» «خير دوار.»

- قالت: «انها تخشى الاحتراق.» واستمر الجرح ينزف!

تحسست حواشيه الممزقة. مدت يدها الى الارض تتحسسها، علَّها تجد ما تشد به جرحها النازف. نظرت في ماحولها ثم رفعت رأسها لترى الى اي عمق سقطت هذه المرة. وفي الظلمة استطاعت ان تميز، ليس بغير ما صعوبة، شفة الحفرة من خط

السماء . . ربما لم يكن ارتفاعها ليزيد على قامتها الا قليلاً .

«انهم يزرعـون الحيـاة في ارحـامنـا» اتصلتت من بين شفتيهـا، «رحمك الله يا امي ألم تكوني تملكين غير هذه الحكمة؟ انه حقاً عالم عسير على الفهم . . يزرعـوننـا . يبثـون فينا الحياة قبل ان نولد . . ولحظـة نولـد . . يبـدأون عملية قتلنا حتى نموت!!» وانداحت من صدرهـا آهـة عميقة ممزقة . . تحسست الجرح من جديد . . لابد ان تضمده لكن . . من أين تضمد الجرح؟! فهو ان جف والتئم سيفتح من جديـد . . وان جف ثانيـة والتأم . . فانـه سيفتـح من جديد . . لكن لماذا؟ أوجـدت من اجـل ان تجرح؟! ان تنـزف دمـاً لا لشيء ارتكبته؟ لماذا؟ لماذا؟ وتذكرت فجأة، كمن يصحو من نوم عميق . . ان احـداً لايسمـع لماذاتها . . وان سمعها أحد . . فلا احد يريد ان يجيب . . ان عليهـا ان توقف دوامـة افكـارهـا . . فليس الان وقتُ التفكـير بمثـل هذه الامور . . عليها ان تفكر كيف تخرج من الحفرة قبـل اي شيء أخـر . . حاولت ان تنهض . الا ان بؤ ر ألم مكثف في المفاصل والعمود الفقري جعلتها بطيئه الحركة . لكنها تمكنت، بعد جهـد، وبعـد ان ثبتت يديهـا على الارض، من الـوقـوف على قدميها . تلمست مواضع الالم في جسدها . . تحسست الجرح . . تم مدت يديهـا نحو حافـة الحفرة تشبثت بها وحاولت ان ترفع جسدها الى الا على كي تخرج . وما كادت تفعل ذلك حتى انهار ذلك الجزء الذي تشبثت به . . فهوت ثانية . ومع سقوطها اندفعت من صدرها دفقـات دم جديـد اختلط بها تسـاقط عليه من تراب . تكور جسدها كحمـل ذبيـح في القـاع . فراغ صامت يسكن رأسها فلم تعد قادرة على الفعـل أورد الفعـل . لبثت كذلـك لحظـات حتى استعـادت قدرتها على التفكير . ساحت يداها في ما حولها . . لم يكن هناك غير نثـار حجارة وتـراب . صعّـدت يمنـاهـا الى الجـرح . . كان الدفق حاراً . حاولت ان ترى الى الحجارة والتراب، في عتمة بقايا الليل : «يـاالهي . . ماذا سأفعـل؟ أقدر لي ان اقيم في القاع أبداً؟!» أدارت رأسهـا في بحث يائس . حاولت ان تستعيـد في ذهنهـا صورة تلك البقعة المخادعة من الارض التي انهارت تحت قدميها :

اكـانت سويـة . . فما الـذي جعلهـا تنهـار؟ . . لعلهـا الثعـالب . . الثعالبالتي تخرج ليلاً . . انها دوماً تحفر اخاديد جديدة وحفر . . لكنها الان تحفـر كما يبـدو في ما تحت الارض ايضـاً . . حتى اذا وضع المرء قدمه على بقعة تبدو سوية . . انهارت من تحته وسقط هو الى حيث لايـدري . والان . . ماذا سأفعـل؟! أأظـل هنـا أبـداً انتظـر الموت الاتي؟ والحيـاة؟ الحيـاة التي عشتهـا . . والهمـوم التي حملتهـا . . والبحث والعناء . . وكل ما فعلت وما لم افعل . . وما تمنيت . . أكله قبض ريـح؟! وعـادت تتأمـل المكـان من جديـد في رعشـة الغبش الاول . . ال من السخـريـة ان أمـوت هنـا . . سيكـون موتي موتـاً تافها . . أجل تافها . . فهي لبست عميقة الى درجة تجعل الصعود مستحيـلاً . . لكنهـا هشـة . . ولا أحـد يدرك مأسـاه المـوت بسبب هشاشة التربة . . الموت في هوة عميقة سيكون مبر راً ويحمل جدارة ان يتحقق . . لكن هنـا؟ هنـا في حفـرة تستطيـع يداي من الوصول الى حافتهـا العليـا . . فانه لن السخرية ان يموت المرء . انه كالموت عنـد شاطئ موحـل . . لو استطعت ان ترفـع قدمـاً . . ازدادت الاخرى غوصاً في القاع . . ولن ينفعك في شيء ان تكون على بعد ذراع من اليـابسـة» . راحت تتطلع في ما حولهـا من جديـد . . «لـو ناديتـه . . هل سيسمـع صوتي؟ ولو سمع . . هل سيأتي لانقاذي؟ أيستطيع القراء المتبطرون انقاذ الاميرة من سجنها؟»

عادت تتحسس الجرح بيدها : «أينقذني؟ ربما . كان يعدني دوماً باشيـاء جميلة . . جميلة جَداً . . ملأى بالسحـر . . جاءني مرة بعقد فيروزي اخّـاذ . . » وافتصلت منـاسبـة بمستـوى العقد . . كلفتها كثيراً . . «سـترى صديقـاتي العقد» ستعقد الدهشة السنتهن . . ويتدفق الانبهار من عيونهن . . » وكانت الصدفة حين لمحت في تلك العيون ظلال الشك اولاً . . ثم الحقيقة . . انه زائف! لكنه الان لن يتركهـا تموت هنـا لو علم بأمـرها . » وكفت عن التفكير لحظات . . وراحت يدها ترسم في التراب اشكالاً عابثة . فتمحوها . . ثم تعود فترسمهـا ثم تمحـوهـا لترسمهـا من جديـد تمحـوهـا . فيما تناهي لاسماعها نعيق غراب قادم من بعيد . .

حين جاء . . قال لها انـه لايملك مأوى . . سيحـلُّ في جزء من بستـانهـا ويـدفـع لها أجـراً وانـه سيرحل بعد وقت قصير . . ولم ترد العـرض فقـد كانت بحـاجـة . . وجـاء صيف ومضى . . وهل شتاء ورحـل . . وجـاء خريف غير اعتيـادي . . ومضى . . وهـو مقيم والاجر . . لم يدفعه . . وما احتله من بستانها ازداد رُقعةً . . وما تبقى لها فعلاً لم يزد عن حجرة ضيقة تقيم فيها . . وبدا كل شيء غريباً . .

- لم يكن هذا ما اتفقنا عليه .

- ياسيـدتي . . انني اسـاعـدك . . ازرع الارض لك مجاناً . . أو تعلمين كم استحق الان لو قاضيتك؟!

طغت على وجههـا موجـة من ذهـول شديد . . فيما التوت زاوية شفتها اليمنى بابتسامة مرة . .

- لكني لم اطلب منك ذلك؟

- حقـاً هـذا صحيـح . ولكن أمن الاخـلاق ان أدعك تحرثين . . وتزرعين . . بيدك الرقيقتين . . وتنتظرين زمن الحصاد؟!

- ان ذلك لايؤذيني .

- حسناً . . واللصوص . . من يحميك منهم . . وجارنا الشرير . . سيعبث ببستانك . . فماذا ستفعلين؟

وكـادت ان تقـول له «أأخشى اللصـوص الـذين لم أرهم واتـرك مفـاتيحي بيـد اللص الـذي تراه عيني؟ «لكن الاصـابـع المعكـوفة تراءت لها شبحاً قاتلاً . . فانعقد لسانها.

رفعت بصـرهـا الى السماء . . ثم عادت تتفحص الحفـرة من جديـد . . وسقطت عينـاهـا على الدلو! «سأضع الدلو تحت قدمي هذه المرة . . ولكن من سيأتيني به لو قدر لي ان اخرج؟ أني سأضع الماء؟ . »

ودارت بعينيها باحثة عن قطع حجارة كبيره تقف عليها . لم يكن هناك غير احجار متناثرة واكوام صغيرة من التراب . وعادت تفكر: «لو كان لدي حبل . . لعل الثعالب تركت هنا في مكان ما . . قطعة من الحبـل؟!» وضحكت من نفسهـا بأسىً وقالت: « من اين تأتي الثعـالب بالحبـال في هذه المنطقة المنعزله . . ربما جاءت به من مكان اخـر . . ربـما» وتطلعت حولها مره اخـرى: «خيبـة حيرى؟ هه . . لابأس . . ليست هذه غير ما كانتـه حيـاتي دوماً . . خيبة بعد خيبة بعد خيبة . . لماذا . . فقط لو ادري لماذا؟

ولم تستطـع ان تصـد سيـل الحـزن الـذي انهمرَ من عينيها دموماً سخيــة . حاولت ان توقف ذلـك الـدفق العظيم دون جدوى . . وسمعت صوتها يتكسـر ما بين نزف الـدم وانهـار الـدموع: «لماذا يا الهي لماذا؟ أخلقنا لنشقى؟ واي معنى في ذلك؟! لكن هذا لابد ان يتـوقف» وحـاولت ان تهدئ من احـزانهـا . «كن . . من يستطيع ان يوقف ذلك؟ أنا؟ لا . . ليس أنا بالتأكيد . . هو؟ كيف وفيه الخصام وهو الخصم والحكم؟! . . »

وتـوقفت فجأة . . ليس الان وفق هذا؟ بل عليهـا الان ان نفكـر بطريقة عملية للخروج من هذه المحنة . حالت ببصرها تبحث عن لاشيء . . وتـوقفت عيناها عند الدلو . طفقت تطلع فيه للحظة . ثم تطلعت في ثوبها ستمزق طرف الثوب . . وتجعل منه حبلاً .

وضعت الـدلو قرب النتوء الحجري . . وحين وقفت فوق الدلو، كابمقـدورهـا ان تمسك بجـذر شجـرة متـين يمتـد قرب الحـافة . أمسكـت بالجـذر بحـذر وقـوة . . وضعت قدمهـا على النتـوء الحجري . . ورفعت نفسها بقوة الى الاعلى .

حين وجدت نفسها تقف ثانية فوق الحافة . . ارسلت بصرها مع امتداد الطريق . انه ما يزال طويلاً . . «ترى لم حفرة اخرى تتر بص بي تحت الارض؟» حاولت ان تخطـو ثانيـة لكنها لم تجرؤ . . الا انها قفزت على حين غرة مذعورة الى موضع اخر حين سقط نظرها على الحفرة فخيل لها ان البقعة التي تقف عليها ستنهار تحت قدميها .

كانت الشمس توتسك ان تغمر الافق الشرقي بغيض واهن من إشعاعاتها البعيدة . وكان عليها ان تواصل السير نحو الصين . لابد ان تسـير . . انّ تذهب الى الينبـوع . . اذ لايمكن ان تظـل واقفـة



هنا . ستسير وليحدث ما يحدث . . وان سقطت في حفرة جديدة او حفرات . . ستخرج منها مثلما فعلت هذه المرة ولن ترضى بمثبة تافهةٍ .

راحت تتحسس الارض بقـدمهـا قبـل ان تخطـو عليهـا . . فيـما كانت تزيح عن طريقها الاغصان الجافة وسعف النخيل المتهدل . . حتى وصلت الينبـوع اخـيراً . . وقـد اصيبت يداهـا واجـزاء من جسدها ووجهها وساقاها بخدوش وجروح متباينة العمق وانغرست في لحمهـا اشـراك واعـواد رقيقـة تكسـرت من الاغصـان اليـابسة . جلست عند الصين لترتاح قليلاً ولتخرج الاشواك والاعواد اليابسة من مغارزها في اللحم .

«أمس زاره الطبيب، قال له: ان ماء الصـين مفيـد لك . . انـه يفتت الترسبات الحجرية التي قد تتجمع في قنوات الجسد . . لابد ان يتسـرب منـه ثلاث مرات في القليـل يوميـاً . . قبـل الـوجبـات وبعدها . يومياً!! يا الهي!!»

كانت الكلمات تزحف الى شفتيها . . تهرب الى الفضاء الوسيع وقـد اختنقت بفتـان تنـاثـر من أحـزان تكلست في اعـماقها عشرين عامـاً . . راحت تتأمـل الينبـوع . كيف ستملأ الدلو؟ «ثلاثة ألتار؟ لا . . ليس ثلاثة . . خمسة؟ أجل . . خمسة التار . قدحان صباحاً . . قدحان ظهراً واثنان اخران عند المساء . . أجُنَّ هذا الطبيب؟ ويومياً ايضـاً؟! يومياً تسقـط في حفـر لا تعـرف لها عدداً . . يوميـاً تكـافح الاغصـان الجـافـة . . يوميـاً تتلقى وخـزات الشوك وسعـف النخيل اليـابس؟ يومياً تلعب لعبـة الاميـرة والقـرصـان . . يوميـاً تصارع الثعـالـب؟! وفي مايشبـه الهمس راحت تردد: «يـوميـاً . . يوميـاً . . يومياً» وهي تنحب . . ثم هوت الى الارض وكأنها تطلب الرحمة منها والحـمايـة بعد ان عزَّت عليها السماء ذلك . لبثت كذلك لحظات ثم



تذكرت العين وماء العين . . عليها أن تملأ الدلو وتعود قبل ان تكون الشمس قد طلعت تماماً . لكن لماذا؟ لم هذا الخنوع . . آثراها قد ارتضت هذه العبودية؟ لا . . لايَلدِنَ . . ستظل ابدا ترفض معادلة السادة والعبيد . فالمستعبدات لايكون غير العبيد . أتحبه؟ـ فكرت لحظة . . لا . . انه توده توده فقط . . وبين المودة والمحبة خيط رفيع يظل قائماً مهبها استقد . ام هي تفعل ذلك لانه لم يبق لها شيء تفعله في هذا القفر؟ هل صدقت ما قاله لها يوماً حين كانت طريحة الفراش وهو يستحقها ان تكتب تقريراً عن المياه الآسنة :

ـ من أين نأتي بواحـدة مثلك؟ أتخجـل . . أنلد ونحن رجال؟ لم تصـدق في حينهـا ما سمعت لكنهـا فعلت ما اراد وهي مريضـة انـه الخنـوع اذن . . لا . . لايمكن ان يكـون هذا ايضـاً . بل كان ذلك بحـدود التـزاماتها الوظيفية . . وارتسمت على وجهها ابتسامة طفل يتلقى بالوناً ملوناً هائلاً . . لكن ابتسامتها سرعان ما ذابت في خضم قهقهة صامتة تقاذفتها جدران الهوة :

ـ ربـما كانت تلك في حدود التـزاماتي الوظيفية . . لكن ماذا عن ماء العين؟

ـ ماء العين؟!

ودون ان تنتظر طويلاً انطلق الرد على لسانها . .

ـ انه التحدي هذه المرة . . اجل . . التحدي . فهو لم يعد له الان شأن بالأمـر كله بعـد ان بقيت وحدها بمواجهة الطبيعة . . بأرضها وشقـوقهـا واغصـانهـا اليـابسة . . انها الان طرف . . والطبيعة كلها طرف ثانٍ .

كانت جيوش من النمل لايبدو ان لها نهاية تزحف في اطرافها . . في ساقيها وذراعيها . . ولم تعد رقبتها قادرة على ان تحمل ثقل رأسها الـذي راح يميـل جانبـاً بحركة بطيئة تحت سؤال حائر تمنت ، وسط موجـات الخـدر الـزاحف ، لو انهـا استطاعت ان توقف ضجيجه في رأسها المتعب :

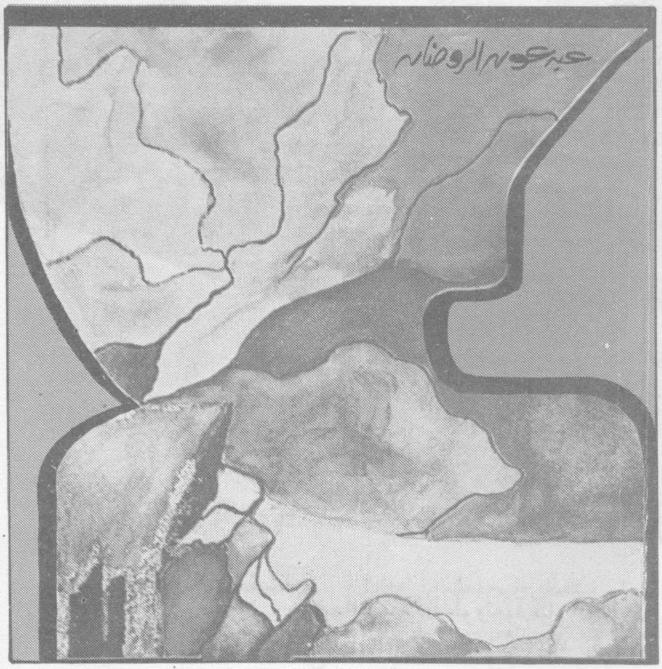
ـ أتظنين ذلك . . أتظنين ذلك . . أتظن . . .

واستقر رأسها على جذع شجرة مقطوعة . . سأستريح قليلاً . . ثم أملأ الـدلـو . . وسأنظف تلك الـزهـرة الحمـراء التي تقف هناك وحيـدة بين الصخـور . . «يالها من زهرة غريبة . . ما أروع لهاثها في ضوء القمـر . . اي عطر جميـل هذا الذي يفوح منها . . ولونها؟ انها كزهـيرات الحكايات الخرافية . . . » ومدت يدها لتقطف الزهرة . . غير انـه ما ان لمست اطـراف اصابعها الساق حتى سحبتها مذعورة وقد نبتت على سبابتها قطرة دم اشد حمرة من الوردة . . تطلعت في السـاق . كان أملس مثـل سلك حريـري . . ما الـذي وخزها تلك الوخزة الحارقة . . لابد ان تكتشف السر . مدت اصبعها اليه ثانية . ترددت قليـلاً . . سحبتـه . . ثم قرَّبته من الساق ثانية . . وما كادت تلمس السـاق حتى انتصبت منـه شوكـة مسنة الطرف لتفجر بالونها الملون . . وانتفضت من اغفـاءتهـا . . «يـا الهي . . اي عالم هذا . . حتى الحلم مليء بالاشواك!!» نهضت وسارت نحو العين .

كان الماء يتساقط قطرة قطرة داخل فجوة صغيرة في الصخرة تشبه كهفـاً صغـيراً لاتتسـع فتحتـه لغـير يد صغـيرة تمتد خلالها لتجمع القطرات كي تصبها في الدلو . اتسعت حدقتا عينيها كمن يكتشف لتـوه سراً كبـيراً . اقـتربت منـه اكثـر . . انحنت . . حدقت داخـل الفجـوة . . نظـرت الى قطـرات الماء المتساقطة من سقف الكهف . رفعت يدهـا اليمنى . . تطلعت في راحـة كفهـا ثم ادخلتهـا وهي منبسطه داخل الفجوة . . ضمت اصابعها لتجعل من كفها ما يشبه كأسـاً صغـيرة . . وضعتهـا تحت القطـرات المتسـاقطـة . . ولبثت تنتظر . . حتى اذا إمتلأت الكأس بماء الينبوع السحري حاولت ان تسحبها لتفرغها في الدلو . وحين وصلت مدخل الفجوة . . انتبهت فجأة الى ان هنـاك نتـوءً صخـريـاً يحول دون ان تخرج يدهـا وهي مضمـومـة بشكـل كأس . كان عليها ان تسحب يدها وهي منبسطة وبشكل مائل ، او ان تبسطها وتباعد ما بين البنصر والاصبع الوسط لتتجنب النتوء الصخري .

تركت يدها داخل الفجوة بضع لحظات وهي تفكر . جربت ثانية ان تسحبهـا وهي مضمـومـة دون طائل . . بسطتها وباعدت ما بين اصـابعها مرة واحدة . . فانسكب الماء الذي جمعته من كأس كفها . سحبت يدهـا من الينبـوع . . كانت فارغـة وقفت تتأمـل مسقـط المـاء . . كانت القطـرات تتسـاقـط قطرة . . قطرة . . قطرة . رفعت يدهـا اليمنى . . بسطت كفهـا . . باعـدت مابين اصابعها وراحت تحدق في راحتهـا . تك . . تـك . . تـك . . تك . . وتناثرت في الريح اصداء من الزمن الذي كان . . .







اربع روايات عراقية تناقش التاريخ

باسم عبد الحميد حمودي

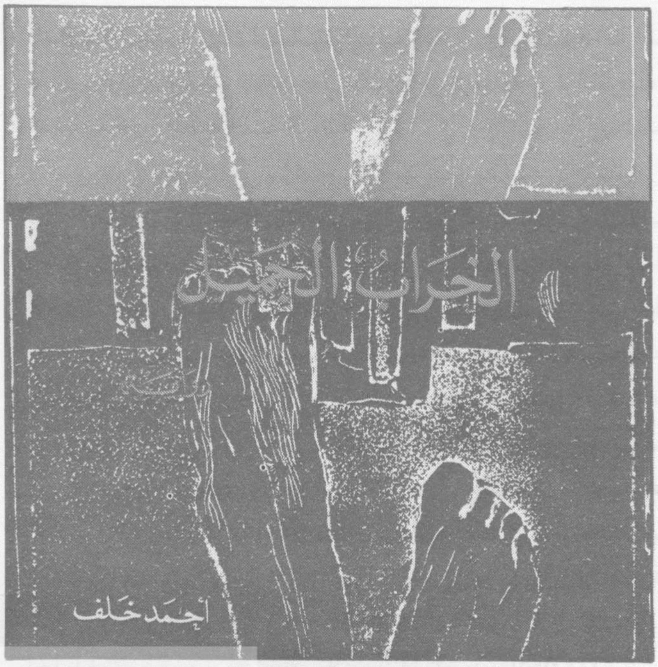
كيف يناقش الروائي العراقي التاريخ ؟ وماهي صورة التاريخ لديه وهل يظل اسيرها ام يجعلها اسيرته ويبني نموذجه وفق مايريد ؟ وهل ان إرادته تتغلب على صورة الواقع لتشوهه ام تجعله نموذجا؟ ذاك ماسيكون عليه عرضنا المتواضع هذا لاربع روايات عراقية صدرت حديثا

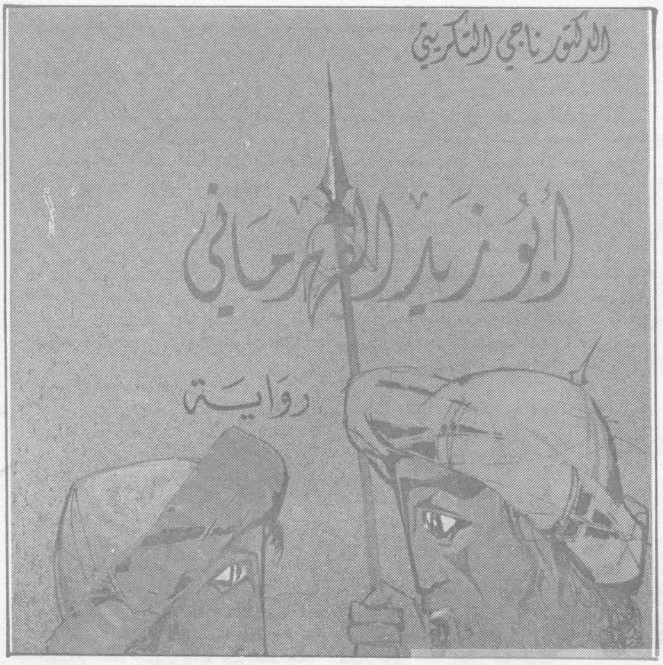
× × ×

في روايته الثانية «نورا» يقوم بطل الدكتور ناجي التكريتي وهو طالب دكتوراه في جامعة كمبرج باعادة قراءة رحلات جلفر لسويفت فتقول له زميلته نورا ـ ص ٣٧٧ ـ: «ماذا وجدت في جلفر» فيقول «انه يعالج مشكلات زمنه السياسية من خلال خلق هذه العوالم الغريبة»؟ اظن انه فعل ذلك وحاوله.

هنا نقول اي نوع من الزويات تلك التي تحاكي واقعا وتهرب منه الى درب التاريخ الذي ليس هو التاريخ ولا هو الواقع ايضا ؟ ونجيب : ان اشارة المؤلف بانه «انتهى من كتابة هذه الرواية عام ١٩٦٢ فجاءت تتحدث عن السنوات المتاخمة لهذا التاريخ في وادي الرافدين» ليست ضرورية تماما بل ان الرواية لاتحتاج اليها فـ (ابو زيد القهرماني) بحث في العدالة وفي الحرية منسوج بلغة روائية تصدمك للوهلة الاولى ولكنك تظل اسيرها لانك تريدان تستكشف ما يحدث خلالها .

(ابوزيد القهرماني) تصطنع احداثا تغريك بالمتابعة ، انه العراق قبل ثورة تموز الاولى وبعدها ولكن بوجه اخر والبسة غريبة تأخذ من التاريخ مايحلو لها ومن الفلسفة الكثير ثم تقدم ذلك في جواخر وليس متطابقا تاريخيا ـ والا فماذا يعني الجهد الروائي هنا ـ ولا شديد القرب او كثير البعد .





الروائي هنا يصنع تاريخه الخاص عبر التاريخ العام وهذا من حقه وبمقياس حقه ندخل عالم الرواية لنحلل بعض معطياتها. امامنا ونحن على باب دولة زعرورستان التي تحولت بعد ذلك الى شجرستان عدد من العائدين الى وطنهم بعد ان غادروه لسنوات عديدة احدهم يدعى ابو زيد القهرماني واخر يدعى الحسام الجرجراني.

الحدود مرصوفة بالحرس والدخول صعب والناس الذين عادوا يتدافعون ويتصايحون وكبير الحراس يشرف على ادخالهم واحداً بعد الاخرحتى يحتج شاب هو الحسام فيدخله الحارس ومعه الشاب القهرماني ويتعرضان للتفتيش ولسلب نصف مايملكان من متاع وثياب قبل ان يدخلا وطنهما الذي انتقل بمرسوم من الحاكم من العصر الحجري القديم الى العصر الحجري الوسيط.. هكذا تقول الرواية وكأن رسم الفقرات التاريخية كان يحدث حسب ارادة الحاكم في ذلك الزمن، وكأن الاتفاق على صيغ العصور لم يتم حديثا عند قيام الاكتشافات الاثرية.. اننا نتجاوز الحقيقة العلمية لصالح الحقيقة الروائية المفترضة فنمضي مع رحلة الجرجاني والقهرماني وغيرهما داخل الوطن الذي عادوا اليه ليغيروا فيه ويتغيروا ايضا.

يساقان بعد ايام مع كل المواطنين القادرين، على العمل في خدمة الملك في سقي الارض والبناء، ووسط عذاب السخرة تتفجر لديهما احاسيس الثورة التي تحدث بعد ذلك بتنظيم منهما ومن غيرهما وعندما تنتهي المعركة بالنصر الاخير وسط تهليل الناس يقفز على سلم الدولة واحد من الذين التحقوا بالتنظيم متأخرين (يدعى زعرور الرخامي) ويتخذ له عدة القاب منها زعيم الشعب والزعيم الاوحد وقاهر الظلام وكل شارات السيطرة المطلقة ويكون ابوزيد القهرماني اول بوق كلام للثورة وتكون خطب الزعيم منصبة على اناه فهويقول في واحدة منها.. انني.. انا الذي اقتحمت البرج وانا الذي قضيت على السلالة الحجرية وأنا الذي انرت لكم الطريق وانا الذي جعلت الشمس تشرق عليكم ثم يغص في اناه وسط التصفيق والتهليل الشعبي، ولكن ما ان يذهب وقت الخمار ويأتي زمن الصحوحتى يكتشف الناس من جديد انهم وقعوا في قبضة سلطة عاتية تمنح ملح الطعام للناس وتدعهم يشربون مايريدون وتغير اسم الدولة الى شجرستان وتعلن دخولها العصر الحجري الحديث ولكنها تمنع عنها الحرية، ويلخص واحد رأي الناس بقرارات الحاكم الفرد (٢٧٩) بالقول كنا في العصر الحجري القديم نخاف السلطان ولا نحبه اما في العصر الحجري الحديث فيريدون منا ان نخاف السلطان ونحبه في الوقت نفسه وحين يتصاعد نجم القهرماني في سلم السلطة ويكرهه الكثير يكون هذا الكثير قد اصطف خلف الجرجراني الذي اختفى وهومطلوب من العدالة وينقسم الناس الى جرجراني وقهرماني ويعلن انشاء محكمة لمحاكمة المفسدين تتألف من القهرماني والحارسين شنشول وبهلول بدأت بمحاكمة من يدعي الولاء للجرجراني وامرنباعدامه، وهو امر واجراء منطقي ولكن المحكمة سارت في طريق اللا معقول فحاكمت من ادعى الولاء للقهرماني وأعدمته ايضا، وتنتهي الرواية

بان يقبض على شيخ كبير ويقدم للمحكمة ويسأله رئيس المحكمة القهرماني «هل انت جرجراني ام قهرماني؟» فينزع الشيخ لحيته ويعرفه الناس ويصفقون فقد كان الحسام الجرجراني نفسه الذي قال «انا مواطن حر فانا اذن موجود» ويكون هذا هو السطر الاخير من الرواية

× ×

بين بدء الرواية ونهايتها تكون لنهايات الفصول مقولات حول طريقة العمل وطريقة الحياة والوجود والفكر نضعها امام القارىء على الوجه الثاني.

١ ـ نهاية الفصل الاول (ص ٥) ابوزيد يفكر: حرس الحدود يدخلني الى بلدي عاريا، فأنا أذن موجود

الحسام الجرجاني يفكر «انا لن ابقى في بلدي عاريا، انا اذن موجود

٢ ـ نهاية الفصل الثاني (ص ٢٧) همس ابوزيد القهرماني: انا اقترب من مدينة الظلام، فأنا اذن موجود

الحسام الجرجاني «انا سابدد هذا الظلام، فانا اذن موجود

٣ ـ نهاية الفصل الثالث (ص٣٦) ابوزيد: انا ادرك ان وادينا يعيش في ظلام، فانا اذن موجود

الحسام: انا سابدد هذا الظلام، انا اذن موجود

٤ ـ نهاية الفصل الثاني والعشرين: ابوزيد: انا ازيل الاحجار عن الطريق

الحسام: انا اسهر الليل في تأييد النور الجديد

٥ ـ الفصل السادس والعشرين (ص ٢١٦) ابوزيد مع سلطة الحاكم الفرد ولا يقول شيئاً في نهاية بينما الحسام الجرجراني يفكر «انظر الامور بتعقل، انا اذن موجود»

٦ ـ يستمر الحسام بقية الفصول مختتما نهاياتها بتأكيد تواصله مع الثورة الحقة، الثورة الشعبية التي لاتصطنع طاغية يصطنع له ثواراً مزيفين امثال (ابوزيد القهرماني)، وبالرغم من ان الثورة الشعبية لاتقوم بصورة واضحة في الرواية الا ان ثورة الشيوخ والشباب تتوضح بوادرها جلية لدى وقوف الحسام المتخفي بزي الشيوخ وسط المحكمة الدموية واعلانه حرية المواطن ووجوده.

نحن هنا نناقش التاريخ والواقع الفلسفي المفترض ونناقش معها مدى نجاح ناجي التكريتي في روايته فنقول ان مهارة الشد الروائي كاملة قد بردت خيوطها في الفصل الاخير وان حركة التاريخ مع حركة القيم الفلسفية المركبة على مناقشة وجود الانسان قد سارتا بطريق متواز لم تتلاقيا فيه.. ولقد اختار ناجي من التاريخ ما اراد ومن الفلسفة ما اراد وكتب بحثه الروائي هذا الذي ينشحن بالمضادات ولايعالج مدى التوتير المطلوب بل يقف عند حدود المناقشة العقلية، فأن اراد الروائي ذلك فقد نجح وان اراد غير ذلك، اراد رواية فنية فقد فعل ذلك الا قليلا لغلبة حركة المعرفة الفلسفية على المعرفة الفنية الروائية

× ×

لقد اخترنا ابوزيد القهرماني من التاريخ البعيد ونختار ثلاث روايات اخرى من التاريخ القريب، اولاها «الرجع البعيد» لفؤاد التكرلي التي ارخت لفترة الستينات مدينة التيارات السياسية بكاملها ودون تحفظ ومنشدة الى ذلك الموت التراجيدي لبطلها حسين.. لقد مات الرجل بعد رحلة عذاب فكرية وحياتية قاسية، وذهب من رحم الحياة لتستقبل الحياة دما جديداً، ولاتقف بانوراما (الرجع البعيد) عند حسين نفسه فهناك العجائز والشيوخ رمز الحياة القلقة المصيخة الخائفة وهناك سها الصبية المتألقة التي تمثل الجديد وهناك عدنان ابن الثورة الجديدة الذي اختار له اروائي زاوية لم ينتبه لها اخرون من الزملاء النقاد او تحاشوها، لقد اختار التكرلي للثورة الجديدة شابها الوحيد المشوه الاخلاق والنذل ايضا، واختار لها ايضا شابان يطرقان باب العائلة متسائلين عن مذياع ثم يذهبان، واختار للقيم القديمة رواد الحانة التي يؤمها حسين وركب سبب الحياة بيت العائلة على اسس تاريخية بنائية واضحة ثم ركب بيت الرفض الذي كان يعيش حسين فيه تركيبا فردانيا متوحشا وكان محمد جعفر بطل (الوجه الاخر) صورة متجددة هنا في شخص حسين.

لقد اختار فؤاد التكرلي من التاريخ القريب مايتفق وما يريد وحرك المجتمع على هواه، اختار له اسرة هامشية تعيش على فضلات الاحداث وتتأثر بها ولا تؤثر وصنع من كل ذلك صوت التكرلي التاريخي الداخلي الذي وزعه على الشخوص المهادنة المسلوبة الارادة الا بعضها.

لقد تعامل التكرلي مع التاريخ المعاصر بمرارة فهولم يجد في حركته الواقعية صدى للبرالية التي يريد ووجد الجماعات (لا الفرد، او الافراد) تبني قيمها بمعزل عن الواقفين عند التلال الرومانسية الحالمة بالتغيير دون فعل شيء فيما تفعل رواية اخرى نظرت الى التاريخ من زاوية اخرى لتقول على لسان واحد من ابطالها (ص ٢٢٠) مايلي:

«ماذا يحدث في هذه اللحظات بالذات.. الالاف يموتون في فلسطين وافريقيا وفيتنام برصاص الاستعمار.. الالاف يولدون، يفتحون عيونهم لأول مرة على هذا العالم الصاخب ليرفدوا نهر الحياة المتدفق.. يموت الملايين جوعا ويموت الالاف من التخمة، يسهر الكثيرون من اجل صنع التاريخ ويخطط الكثيرون من اجل سرقة لقمة الخبز من افواه الجياع.. ان كل شيء ممكن الحدوث في

هذه اللحظة من الليل . . ربما يستيقظ صباحا على صوت الراديو ليعلن الخلاص كما فعل في ذلك الصباح القائظ وضحى ذلك اليوم الشباطي البارد»

والروائي هنا هو عبد عون الروضان وروايته «ربيع في صيف ساخن» قد اختارت من التاريخ موقعا مكملا لرواية التكرلي فهي تصور مشاكل مجموعة من الشباب الثوريين بعد فشل ثورة شباط وقيام ردة تشرين، واذ ترسم الرواية مسار معاناة علي حساني ووليد حامد وصحبهما خلال ايام الردة تنجح ايضا في رسم صورة ذلك الطغيان الذي ضاعت فيه القيم خلال خمس سنوات وتصاعدت فيه سطوة المهربين والجواسيس في اطار مدينة جنوبية هي العمارة، وإذ تتطابق الصورة الروائية مع صورة الواقع وحركة التاريخ لدى عبد عون الروضان فان احمد خلف في روايته «الخراب الجميل» لايتعدى هذه الصورة المعانية من الظلم لكنه يدع الحدث يسير، كالمرجل وسط مجموعة صغيرة من المثقفين الذين نكبوا بالردة واتخذوا مسارات شتى فمحمود ترك التنظيم وسافر الى بيروت عله يجد الخلاص لكنه يعود الى بغداد مرة اخرى محاولا بناء ذاته وترميم الخسارات التي احدثتها الحياة فيه، لكنه يغوص في لجة من الزحام العاطفي ويظل صوت خالد يطارده طالبا منه العمل على العودة الى التنظيم الثوري الذي وجد به حياته، وعندما يعود محمود بعد معاناة عصيبة انجلت عن اختيار حياتي خاص به لليلى بعد انعتاقها تماما من اسر رجل اخر حيث يتداخل لديه الهم الخاص بالهم العام ويعود الى تنظيمه من جديد دون مراهنة مستقبلية الاعليه فقد كان يعد لحركة تغير جذري افاد فيها من تجاربه .

واذا كان احمد خلف قد صنع من تأملات رجل متفوق ثقافيا نموذجيا طيبا للتساؤل الحياتي الدائم وصّوره في اخفاقه ونجاحه فانه لم يستطع ان يقف عند حدود التاريخ الاسطوري الذي صنعه ناجي التكريتي ولا كان همه كذلك مطلقا، كما ان عبد عون الروضان الذي اختار الفترة ذاتها ودفعها الى نهايتها المنطقية بعد الثورة كان يتحرك وسط المجموعة الحياتية الاوسع من تلك التي اختارها احمد خلف بعناية .

كل هذه الروايات صورت التاريخ المعاصر من زوايا رصد مختلفة وكل كتابها غاصوا فيه واخذوا منه نماذجهم، لكن نماذج التكرلي والروضان واحمد خلف كانت اقرب الى المعاصرة ولكن نماذج خلف والروضان كانت داخل حركة المجتمع تتحرك فيه بطواعية ودون موارية مقصودة يفضح فيها الصوت الفردي الذي يحاول ان يصنع من حركة الواقع نموذجا رخاميا مختاراً يتعبد فيه على هواه وفق طقوسه الخاصة الجائية التي لاتمنح للحياة مجدها الازلي المطواع الذي يصنعه البشر الحقيقيون، ومن هنا كان نجاح روايتي خلف والروضان في كشف الدلالة التاريخي المعاصر فهما هنا يصنعان البديل الرائق الشفيف المعاني لكل الوهم الاخر، ذلك الوهم الذي طرحته رواية (ابوزيد القهرماني) وفق صيغتها الفلسفية الاسطورية وطرحته رواية (الرجع البعيد) للتكرلي وفق صيغتها العدمية التي طرحت نماذجها المنسجمة مع فكر الروائي لا من خلال الواقع الذي هو والذي كان وينبغي ان يكون كما كان .

رسالة بيروت

عوض شعبان :



عندما عاد من المهجر قبل عشرين عاماً . . كان الحلم يراوده بأن يجد من ينشر له أعماله الادبية ، وعندما تبدد الحلم ، اتجه نحو الصحافة ظناً منه بأن هذا العمل قد يساعده على تحقيق حلمه ، لكنه ادرك انه كان مخطئاً ، لأن الصحافة كما يقول : «تلتهم الاديب وتلفظه انساناً معاقاً ، انساناً لايستطيع ان يفكر بشمولية وعمق . حيث تطغى التقريرية والآنية على اسلوبه . »

انه الصحافي والاديب عوض شعبان . . . بدأ الكتابة من على مقاعد الدراسة ، وتوزعت اهتماماته مابين الشعر والقصة .

كتب العديد من القصائد ، معظمها تقليدي مصَفَّى . ولكنه عندما ادرك انه لن يكون شاعراً ، أقلع عن كتابة الشعر ، ومزق مخطوطات قصائده فانحصرت اهتماماته منذ ذلك الحين بكتابة القصة وكانت لقراءاته للقصصيين العرب والاجانب الاثر الكبير في بلورة اتجاهه . فتأثر بالعديد منهم ، واعجب بكتاباتهم أمثال سعيد تقي الدين في لبنان ويوسف ادريس في مصر وذو النون أيوب في العراق . . . الخ .

كانت القصة تمدّه بمتعة عظيمة ، وتفتح أمامه عوالم رحبة استعان بها اجترار واقعه . اعجب بالمدرسة الواقعية وفُتن بكتابات جيمس جويس وفرجينيا وولف في«التداعيات» لكنه لم يترك الرمز يوغل في طريقة تعامله مع القصة ، لإن الواقعية ظلت جوهر تجربته ، والاطار العام الذي تدرج تحته كل معطيات القصة عنده .

ولهذا كانت مجموعته القصصية الجديده«الرهائن» ، محاكاة للواقع اللبناني عبر السنوات الماضية ، وسنين الحرب التالية . . .

حول الواقع والحرب«والرهائن» كان لنا لقاء مع القاص اللبناني عوض شعبان . . .

● **لعل حكايات الرهائن في حرب لبنان كانت من أبشع مآسي هذا الوطن . . . حيث لم يرع كلا الطرفين حرمة لابسط حقوق الانسان في تعامله مع رهائنه ، ومع ذلك أخذت بالكتابة عنهم . فلماذا الرهائن بالذات؟؟**

ـ الرهائن كانوا«السلعة» التي يتهافت عليها الظالمون لتحسين اوضاعهم العسكرية والسياسية والاعلامية أيضاً . ألم أقل في مناسبات اخرى انهم تجار حرب؟ . . فالتاجر يبحث عن سلعته ليدخل بها السوق قوياً . . وهكذا كان . لقد اصبح المواطن اللبناني البائس واللامنتمي بشكل عام ، سلعة يقايض بها تجار الحرب بعضهم بعضاً ، وهم يلخصون الانسان البرىء المقهور الذي لم يكن يحفل به أحد من الفاعلين . ولهذا كانوا يصفون جدياً على الاغلب . . فمن أحرى بهؤلاء البؤساء ليكتب عنهم المرء؟؟ إنهم يجسدون المواطنين الضحايا الذين يعذّبون ويقتلون بسبب براءتهم التي تدفعهم الى طلب الخبز لاطفالهم في معمعات الاقتتال الطائفي السخيف .

سعيت الى اظهار مقدار العبثية +و الموت الذي يلتهم الفقراء وحدهم . لم يقتل في الحرب الاهلية اللبنانية أي رجل ثري . وهذه هي الاجابة على السؤال .

[المواقعية تكشف معاناة المقهورين في الوطن]

● **لقد ابقيت الواقعية جوهر تجربتك . ولم تترك الرمز يوغل في طريقة تعاملك مع القصة والرواية ، فلماذا؟ وهل تكفي الواقعية لأن تغذّي ابداع الكاتب وحدها دون الخيال؟؟**

ـ الواقعية هي المدرسة الادبية الوحيدة القادرة على الاستمرار الى نهاية الكون . . . فرقعة الحرمان تزداد اتساعاً في العالم ، والمظالم ، الاجتماعية لن تنكفيء عن وجه الارض مادام هناك نظم لاتؤمن بالعدالة الاجتماعية الكاملة . فكيف يمكن كشف معاناة هؤلاء المقهورين بقصد تغير اوضاعهم بغير طريق الواقعية؟

وهل يستطيع الكاتب ان يصف معاناة إنسان يأكله التعب والخوف والجوع ، باللجوء الى الرمز أو التداعيات الشعرية المعقدّة التي يتطلب فهمها ارفاقاً بفهرس من الحواشي لشرح مفرداتها ومضامينها العويصة!!

ان الواقعية التي عبرّ بها أعظم كتاب العالم عبر ارصاصات الفكر الانساني في هذا القرن، فكانت كتاباتهم ذات الرؤيا البعيدة بحاضر ومستقبل الانسان، مرآة عكست احلام هذا الانسان في الأمان والعيش الكريم والحرية، لاتزال الآن، وسوف تبقىٰ في المستقبل، النمط الذي يوظفه الكاتب الحصين في بلوغ أسمىٰ مقاصده التغييرية.

وأزعم ان الذين يلجأون الىٰ التعقيدات والهلوسات تحت ستار«الحداثة» أما انهم ضحايا عقدهم النفسية التي تصور،

ان«أدب الصرعات»هو أدب العصر، أوانهم عاجزون عن ربط افكارهم بسياق ابداعي منظم، فيلوذون بهذا التفتت الذهني موهمين انفسهم أنهم اكتشفوا البارود!!

وبالطبع، لن أحيد عن الواقعية في القصة أو الرواية التي اكتبها لاني اؤمن بان غاية الادب هو الوصول الىٰ الاخرين، من اجل تغير الاوضاع وعن طريق التعاطف مع الاخرين يمكن الوصول اليهم.

والشرط الاول للفوز بتعاطف الناس هو ان تكتب مايفهمه الناس، لا أن تغزو لهم أحاجي وهلوسات لا طائل منها.

وقديماً قالوا: ماينفع الناس يبقىٰ في الارض، وأما الزبد فيذهب جفاء!

واضيف، ان الواقعية لاتعني بالضرورة اهمال الخيال. فالخيال هو جوهر أي عمل ابداعي، لكنه خيال يرسم ملامح واقعية أي بكلمة أوضح، الواقع هنا محاكىٰ، مخترع، مخلوق علىٰ الورق... أي متصوّر، ينمو في مخيلة الكاتب الواقعي فيضبط جموحه واضعاً له أطراً محددة تتيح للشخصيات الانضباط في حرية محددة من قبل الكاتب، وهذا ماندعوه الادب الواقعي. وقد يخلط البعض في مدلولات هذا الادب، فيعتقدون ان الادب الواقعي هو تصوير جاف للواقع. وهذا خطأ فادح. فان مثل هذا الادب، اي الادب الذي يصور الواقع بعين الكاميرا، لايمت الىٰ الادب الابداعي، فهو يندرج في خانة ادب الخواطر أو المذكرات.

وعلىٰ هذا فالادب الواقعي لاينكر الخيال، انما يسبح في خيال منضبط، غير موضوعي، يعطيه دفعاً ابداعياً في الوقت الذي لايخرج عن الكيان المألوف لحياة يعيشها إناس في هذه الدنيا، إناس من لحم ودم وعظم. يئنون تحت اثقال هذه الحياة ويطمحون الى تغيير ها بحياة أفضل، تكّرس الوشائج التي تربطهم بأدميتهم، والتي يكاد الظلم الاجتماعي يقضي عليها.

وماذا تعني كلمة«ابداع» في نهاية الامر؟؟ أليست خلقاً. «CREATION»، اي تصوراً وخيالاً!!

وهذ يؤكد صحة ماذهبنا إليه في كون الواقعية لا تنمو إلا في رحم الخيال الذي هو مدار كل ابداع وفن.

[مهمة النقد تقويم العمل الابداعي]

● **تقول انك تحب «ان تبدع عملاً ما، لا ان تكتب عن المبدعين»، ورغم ماتحمله هذه المقولة من طموح وثقة بالنفس، فانها في الوقت ذاته تبخس النقاد حقهم، فلا يكفي في اعتقادنا ان يكون لدينا مبدعون، بل مانحتاجه أن نجد من يجرد ابداع هؤلاء أمامنا، ويكشف النقاب عنه ويعلله لنا.؟؟**

ـ لست ضد النقد، فللنقد وظيفه مهمة في تقويم العمل الابداعي عن طريق تقييمه. ولولا النقد الجيد البعيد عن الهوىٰ، مااستقام أمر الفنون الادبية في بلادنا العربية. لكني ضد النقد الاستعراضي الذي لا يتوسل صاحبه إلا +إلى الظهور بمظهر الفاهم العلامة، سواء في الادب المقارن أم في فقه اللغة، فيعامل الادباء علىٰ اساس اشعارهم«بالدونيه»!! وانه يتفضل عليهم بالكتابة عنهم. أما النقد القيم الذي يمارسه العديد من نقادنا اليوم ولله الحمد، فهو المصباح الذي يضيء الطريق الوعر أمام الكتاب والشعراء، وخصوصاً المبتدئين منهم، ولا اعتقد ان اديباً تجاهله النقاد الجيدون واستطاع ابلاغ صوته الىٰ الاخرين.

عندما قلت هذا الرأي عن النقد في رواية«الافاق البعيدة» كنت في معرض التهكم او بالاحرىٰ، المداعبة. كان الموقف يتطلب من الساخر «جميل» ـ وهو أحد ابطال الرواية ـ السخرية من بعض الاوضاع الثقافية في لبنان، وخصوصاً تلك الاوضاع الشاذة. التي خلفتها طفيليات تنمو علىٰ هامش النقد، مثل بعض الذين يمارسون عقدهم وساديتهم في بعض الرؤيا الادبية في الصحف اللبنانية.

وهؤلاء بالطبع ليسوا كل النقاد، بل ليسوا نقاداً أصلا... واكرر قولي بان الابداع ليس شيئاً لولا تقويم النقد له.. واذا انتفىٰ دور النقد الجاد في فرز الغث من السمين، فان الابداع ليس في أفضل احواله باكثر من نفثات ادبية محمومة، تتسلق من مرتبة الظهور في الصحف والمجلات بدون ان ترقىٰ الىٰ مستوىٰ الابداع الحقيقي الذي لايستطيع المبدع ان ينتمي الىٰ عالمه السامي.

● **في مجموعتك القصصية الجديده«الرهائن»، بدون متشائماً تحاكي الواقع من جوانبه المظلمة، وتغفل بصيص النور الذي مازلنا نتمسك به ونعتبره المتنفس الاساسي لوجودنا. فلماذا؟؟**

ـ كتبت عن الحرب الاهلية القذره بكل نتانتها. ضحايا هذه الحرب هم المواطنون الابرياء اللامنتمون. الفقراء المتضورون

جوعاً وعيالهم المحرومون حتىٰ من نعمة الاحلام . . كان أبطال قصصي هذه نماذج عن الذين قتلوا، واستبحث انسانيتهم علىٰ حواجز الطائفيين القتله . . كان الظلام سائداً، ساحقاً، أبدياً . . . لم يكن ثمة ضوء في السماء . . في زمن الرعب يموت القمر، ويضمحل الفرح فكيف يمكن لمن يرصد هذا الظلام الدامس . ان يرىٰ بصيصاً من نور؟

نعم كنت متشائماً . . ولازلت . . مادام الانسان الفقير المحروم في بلادي لا يزال مقهوراً وبائساً، ولا يربطه بأدميته غير التسمية!! عندما تهاجر العصافير من بلادي، ويطلق المسلحون قذائف رشاشاتهم علىٰ طيور البجع التي تمر في سماء لبنان في موسم هجرتها الىٰ الجنوب، لايسطع الضوء من أية كوّة، فالتفاؤل لاينبت في الخرائب . . في الاحياء المهجورة؟؟

● **في قصصك برزت الجرأة في طرح جوانب المأساة التي نعيشها، فمن ادانة التنظيمات التي ادعت الوطنية في قصة «محاكمة مارجريس» الىٰ التفكه علىٰ مثقفي شارع الحمراء الذين يتفلسفون وينظرون الىٰ الامور من علىٰ كراسي المقاهي . . ولكن الىٰ اي مدىٰ يمكن ان تخدم الجرأة الادبية قضية الوطن؟؟**

ـ الكتاب عمل رجولي . انها بطولة . والاديب الجبان لا يستطيع ان يكتب ادباً جيداً . اني اؤمن بان علىٰ الاديب الملتزم ألا تأخذه في الحق لومة لائم، وألا تحول الاديب الىٰ ضرب من الترفيه والمنادمة كما كان في عصور الانحطاط، حينما كان الكاتب او الشاعر لايخرج عن كونه نديماً ومهرجاً في قصور المترفين . ففي عصور نيرودا ولوركا ومايا كوفسكي وآمادور وماركيز وكل الادباء الملتزمين الذين انتموا الىٰ قضية الانسان في صراعه ضد الشر والبغي، تلاشىٰ الادب الجبان، وساد الادب الرجولي، ادب الانتماء الىٰ القضية، الىٰ صف المقهورين في وطننا العربي وفي العالم . والكاتب الملتزم الشجاع هو الذي يرىٰ الحقيقة بعينيه الاثنتين وليس بعين واحدة . فلو تكلمت علىٰ جرائم اليمين الطائفي وتغاضيت عن جرائم اليسار الذي لايزال بعضه للاسف طائفياً، وضعت نفسي بمعاداة الحقيقه . واذا لم اكشف خطأ ممارسات الصف الذي انتمي اليه، اي اليسار، هل اكون قد خدمت قضيتي؟ كلا فالنقد ضروري في هذا المجال، والتستر علىٰ خطأ الممارسة لايكون في النتيجة إلا لمصلحة اعداء القضية . واذا كانت الجرأه الادبية لاتخدم قضية الوطن والانسان فهل يخدمها الجبن الادبي؟؟

برأيي المتواضع، لايستطيع الاديب الملتزم ان يكون كاتباً وجباناً في نفس الوقت . . ومجرد اطلاق صفة الملتزم علىٰ الاديب يعني تمتعه بالجرأة الادبية!

سعيد طه

رسالة القاهرة

النشاز . . وأعادة عزف الأنغام القديمة !!!!

وسط مؤامرة الصمت المقصود والمعتمد نحو جميع الأعمال الأدبية الجيدة، وفي وقت أصبح هناك جيل أو جيلان من الأدباء الآن لاتستطيعون ان يشقوا اليهم طريقاً وسط ذلك الركام، وبينما يستمد هؤلاء تجاربهم الفنية والابداعية من دمائهم وعصارة حياتهم اليومية، بعد ما فضلوا المكوث وسط ذلك الهجير . . . . .

وسط كل ذلك يلاحظ المرء ـ أن هناك أشخاصاً ممن تفتح وعيهم الفكري في الستينات إبان الفترة الذهبية من الثقافة المصرية، أو قبل ذلك لم يقدروا على التوافق أو التاؤم . . . . وكان موقفهم لايخرج عن دور المراقب أو الناقد لكل شيء يمثل القيمة الا سياسة . وجدير بالذكر أن الكثيرين لم يستطيعوا أن يبتلعوا شيئاً من يتراى حولهم متناثراً هنا وهناك وفضل البعض الصمت والانزواء . والآخرون لم يهاجروا بأجسادهم لكنهم هاجروا باقلامهم بعدما فعلت القوى الطاردة المركزية بفلوها الرجعية فعلها من الحياة الأدبية والثقافية المصرية .

واصبحت ـ في معظم الأحوال ـ قلوب الجميع موزعة، وعيونهم مشتتة وآذانهم مجزأة، بينما ظروفهم تزداد صعوبة، وإن أخذت ابداعاتهم طريقها الى القراء عبر سبل غير ملائمة لضيق الامكانيات .

وسط كل ذلك وبينه طالع المرء عدة ملابسات لامفر من الوقوف امامها وإتخاذ موقف تجاهلها، وإن كان هذا الموقف يجب بل ومن المحتم أن يتجاوز مرحلة الفعل السلبي . فالأمر أصبح شديد الخطورة بعدما أزيلت الغشاوة عن عيون الجميع الذي رأى بعضه كله يسبح

من بركة واحدة معظم مياهها أصيب بالتلوث، وتعلقت الجراثيم بالهواء المحيط به . . . . والذي يخترق الأنوف كلما طالعتنا صحيفة يومية أو أسبوعية بخبر صغير، لكن دلالته ذاتها كبيرة ولن تكون منزوية في اي وقت من الاوقات . وكم كان ذلك الحزن عميقاً وشائها

الخبر مفاده ـ انعقاد مؤتمر للقصة في مدينة العريس، يحضره قصاصون مصريون وأجانب !!!!

كلمات محددة قاطعة، أسنانها وحروفها كالنصل الذي يجز في اللحم من هم الأجانب الذين يحضرون مؤتمراً للقصة بالعريس ؟ ومن هم القصاصون المصريون ؟

إنهم . . كتاب (اسرائليون !!!)

أي أن المحاولة مستمرة ودؤوبة ولن تهدأ، فهم مصممون على تحطيم ذلك الحاجز الذي أقامه البعض في مقاهي القاهرة وبعض تجمعاتها الثقافية والأدبية التي حددت مواقفها . . .

ـ لاتطبيع ثقافي مع الكيان الصهيوني المحتل .

ـ لاتعامل مع كتاب او مثقفين اسرائيليين .

ـ لاتعامل مع اسرائيليين .

ـ المثقفون المصريون ليسوا تابعين للجهات الرسمية واعمالهم ابداعية مستقلة بالدرجة الأولى .

لكن المحاولة مستمرة ولن تهدأ !!!

من هم المصريون الذين يحضرون مؤتمر العريس، لعلنا نستطيع تخمين الاسماء من اعضاء مجلة أكتوبر وجريدة مايو . . . . .

وتلك ليست أولى المحاولات ـ فلقد غزت ـ دور السينما بالقاهرة ـ أفلام كانت ممنوعة من قبل بقرارات المقاطعة العربية، بسبب أنها تدعو للصهيونية، أو لأن ابطالها يساعدون اسرائيل في مجهودها الحربي ضد العرب مثل اليزابيث تايلور، واخيراً جين فوندا وغيرهم حتى ان هذه الأفلام قد تنجح بعضها في التسرب الى عروضه نادي السينما بالقاهرة مثل الفيلم الخطير الوصايا العشر الذي حول انتاجه الرأسمال اليهودي الصهيوني منذ اكثر من عشرين سنة، لكي يحشد فيه اكبر عدد من نجوم السينما العالميين، حتى يطرحوا من خلاله وعلى مدى أربع ساعات فكرة أن اليهود العباقرة، أو عباقرة اليهود هم الذين أقاموا الحضارة الفرعونية القديمة التي تتمثل في عشرات المعابد والأهرامات وغيرها من آثار، وذلك من خلال أسلوب عالي الذكاء، يبتعد عن المقولات السياسية والدينية المباشرة .

فالفيلم كله يمثل دعاية مستترة وغير مباشرة وموجه من أجل ايجاد التعاطف مع الشخصية اليهودية صاحبة العبقرية الفريدة المعذبة والمضطهدة .

تلك الافلام لم تكن تعرض من قبل، بل ان المشاركين من انتاجها كانت تفرض على اعمالهم الأخرى قرارات المقاطعة العربية . .

كل هذا يعرض في السينما المصرية بلا ضجيج ! اعلامي او دعاية، وكفى أن تعرض على الجمهور الأيديولوجية الصهيونية التي تقوم على التسيد العرقي والعنصرية باستخدام أذكى المخرجين واقصى الامكانيات الممكنة .

هذا الى جانب ما اذيع عن الفيلم المشترك بين مصر واسرائيل لكي يصور حرب اكتوبر !!! الرأسمال يهودي طبعاً . . .

كل ذلك وغيره وجده البعض بمثابة المناخ المناسب كي يقوموا بعزف معزوفاتهم القديمة . . ولم لا ؟ والقطيعة مع الأقطار العربية رسمياً كاملة، والجو مهيأ تماماً كي ينفسوا افكارهم التي عف عليها الزمن، وكانت قد قبرت منذ سنوات طويلة، . فالدعاوي الشوفينية والاقليمية لابد ان تتصاعد، بينما تنشر الصحف الكثير من احلام سعد حداد في اقامة كيان عنصري جديد، متجاهلة المقاومة الفلسطينية ومنظمة تحرير فلسطين .

وسرعان ما نرى أن هناك من عاد الى عزف معزوفات قديمة بطريقة مفتعلة !!!

ـ مصر أوربية .

ـ انها مرتبطة بالثقافة الغربية .

ـ مصر جزء من حضارة البحر الابيض المتوسط .

ولعل هؤلاء لم يقتنعوا بعد بأهمية الدور التبادلي لمصر مع الأقطار العربية المختلفة، وربما لم تصل ادنى قناعة الى رؤوسهم بأن مصر الآن من المرحلة المعاصرة، بعد ان قامت بتصدير العنصر البشري للأقطار العربية، قد تضاعف إرتباطها بالأقطار العربية، حيث الرباط أصبح أكثر قوة وسمكاً، فبدون تصوير ذلك العنصر الذي تمثل مداخيله ثلث الدخل القومي في مصر حسب بيانات القيادات، يمكن أن تتوقف الحالة الاقتصادية ويصاب الأقتصاد بحالة إنكماش وركود شديدين

لكننا وعلى صفحات جرائدنا نقول كل شيء إلا هذا !!!

نندد بالأخطاء والتجاوزات ـ لكن لانقول شيئاً عن ذلك الارتباط العضوي والمادي الذي يربط مصر بالأقطار العربية الأخرى، علاوة على الارتباط الثقافي والحضاري والنفسي . . . . ودون نظر الى النظم المختلفة والحكومات . فحتى الآن لم تفلح جميع تلك الدعاوي في تقليل اعداد المصريين العاملين بالبلدان العربية .

ولعلني أعطي لنفسي الحق أن اتساءل مع هؤلاء وعلى راسهم الدكتور حسين فوزي او الدكتور لويس عوض ـ ان يراجعوا ما قاله الدكتور طه حسين في هذا الموضوع مستقبل الثقافة في مصر وكيف عدله بعد ذلك بطريقة عملية ومادية . ففكرة طه حسين ان مصر مرتبطة بحضارة البحر الابيض المتوسط، لاتعني انها غير مرتبطة بالعالم العربي، لأن الحضارة الأوربية ليست حضارة البحر الابيض المتوسط فقط . والبحر الأبيض بعد الفتوحات الاسلامية والعربية

أصبح عربياً أكثر منه أوربياً. وكان طه حسين ينادي بضرورة الارتباط بالبحر المتوسط لا بأعتبار أن الحضارة الأوربية هي الأصل فقط، أو نتيجة عقدة النقص الذي يحسها هؤلاء أمام كل ما هو مستورد وغربي بدليل أنه كتب أعظم اعماله مستوحياً اياها من التراث العربي مثل:

- تجديد ذكرى ابي العلاء.
- على هامش السيرة.
- حديث الأربعاء.
- الفتنة الكبرى.
- الشعر الجاهلي.

وجدير بالذكر أن نظرة طه حسين للبحر الأبيض لاتخرج عن اعتباره المعبر الذي لابد أن تعبر عليه السفن بين أوربا المتقدمة والبلدان العربية المستعمرة، وعلى السفن أن تنقل معها ايضاً الثقافة والحضارة والحرية بمثل ماتنقل البضائع، لأن في ذلك تطويراً لمصر الذي لم يتكلم عنها بشكل منفرد أبداً. بل كانت دعوته لمصر متضمنة البلاد العربية الأخرى. فالمستقبل كما رآه طه حسين هو في هضم التراث الغربي وتمثله لاستكمال مقومات الحياة المعاصرة. وهذا لايتنافى مع الأصالة لأن طه حسين نفسه الذي دعا الى هذا كانت ثقافته الأولى تقليدية وازهرية. وكان في دعوته في - مستقبل الثقافة في مصر - يحاول أن يحقق انموذجه الذاتي على الثقافة المصرية والعربية.

وارى ان تلك المقطوعات التي بدأ أصحابها يعيدون عزفها على الآلات القديمة لن تجد أدنى صدى في آذان القراء والمستمعين، حتى لو تصوروا أن المناخ أصبح ملائماً الآن لاعادة عزفها.

فالواقع الموضوعي بين الشعب المصري يرتبط ارتباطاً كبيراً بالأمة العربية - ارتباطاً عضوياً بأبعاده المادية وغير المادية لاتحوله اية حواجز جغرافية كانت أو سياسية.

وان على هؤلاء من يدعون! انتماءهم لطه حسين أن يراجعوا ماكتب طه حسين من ابداع كان قد استلهم اياه من التراث العربي مستفيداً بما درسه من منهاج حديثة فحقق بذلك الحل الساحر للمعادلة الخصوصية، والمعاصرة والأصالة وانني لا اضع أمام هؤلاء الا الأنموذج التركي الذي ارتبط بالغرب في كل شيء ففقد هويته الحقيقية، وتحول الى مسخ على جميع المستويات، فلا هو بالشرقي، او بالغربي.

ولا يسعني الا أن اقول لهؤلاء - انه اذا كان المناخ قد تهيأ اخيراً لاعادة نفس المعزوفات القديمة، فان تلك الأنغام لن تؤثر في السامعين رغم انها ستزيد حالة النشاز الموجودة، ولن تؤدي الى أي تناسق في الأنغام. وما قاله لويس عوض اخيراً عن الثقافة المصرية في محاضرته الأمريكية التي نشرت بالأهرام. أو ماقاله حسين فوزي في القدس المحتلة أو ما يقوله الأساتذة الذين نسمع في كل يوم أنهم يلتقون بزملاء اسرائيليين لن يزيد النشاز شيئاً. وان كان قد هيأ الجو الى اعادة عزف مقطوعات قديمة عفى عليها الزمن.... لن تجد من يستمع اليها.

□ شمس الدين موسى

□ رسالة تونس

هذا التقليد المهم

ان الذي يغيب عن تونس فترة ويعود اليها مع بدء العام الدراسي الجديد ستلفت نظره مسألة مهمة وهي غياب الكتب الأدبية والعلمية وحلول الكتب المدرسية مكانها، ويستمر هذا الأمر لأسبوعين أو اكثر، ولكن الملفت للنظر انك تجد وسط الكتب المدرسية عشرات الأعمال الأدبية التونسية - في القصة والرواية خاصة - معروضة بطبعات جديدة وأنيقة، وقد تساءلت عن سبب وجود هذه الكتب بين الكتب الدراسية فأخبروني ان دروس المطالعة بدءاً من المرحلة الأخيرة في الدراسة الأبتدائية مروراً بالمتوسطة والثانوية تشمل قراءة الأعمال الأدبية التونسية بشكل خاص اضافة الى بعض الأعمال الأدبية العربية. وتجري دائماً دعوة بعض المؤلفين الى هذه المدارس لفتح حوار عن أعمالهم واضاءة الجوانب الخافية فيها وعلى الرغم من ان الكتب التونسية لا توزع خارج تونس الا بشكل محدود وهذا لا يجعل الأدباء التونسيين معروفين خارج تونس، نجد انهم معروفون جداً داخل تونس وخاصة من قبل الناشئة، ان البشير خريف، ومحمود المسعدي، والعروسي المطوي وعلي الدوعاجي والشابي وغيرهم أسماء معروفة ومتداولة وكذلك أسماء الأدباء الشبان الذين لم ينشروا الا أعمالهم الأولى. وفي هذه الحالة

نجد ان الروايات والمجاميع القصصية التونسية قد أعيد طبعها عدة مرات وهذا يشكل كسباً مادياً أيضاً للمؤلف.

ان هذه الظاهرة بحاجة لأن تدرس في الأقطار العربية الأخرى ليتم ترشيح النصوص البارزة في القصة القصيرة والرواية لغرض تقديمها للطلاب حتى يتعرفوا على الهموم الجديدة في مجتمعاتهم والتي تتبناها هذه الأعمال في الغالب وعدم الأقتصار على النصوص التراثية التي تحصر الطالب في فترة معينة ولاتفتح عليه نوافذ الحاضر والمستقبل.

تكريم فنان مسرحي كبير

بعد أن بدأ الصيف في الأنسحاب عادت المياه الى المراكز الثقافية في تونس وهذه المراكز تحمل أسماء «دور ثقافية» ففي العاصمة مثلاً هناك عدد كبير منها وأذكر على سبيل المثال: دار الثقافة ابن خلدون، دار الثقافة ابن زيدون، دار الثقافة ابن رشيق، دار الثقافة احمد خير الدين، دار الثقافة أبو القاسم الشابي.... الخ، وهي كما نرى تحمل أسماء أعلام عربية وتونسية، وهذه الدور لكل منها مديرها وما يسمى بالتهيئة التنشيطية لها وهي تابعة لوزارة الشؤون الثقافية، وكذلك لها برنامجها السنوي الذي يتضمن نشاطات مختلفة في المسرح والفن التشكيلي والسنما والمحاضرات وغيرها من النشاطات الثقافية.

وقد بدأت دار الثقافة ابن زيدون في العاصمة الموسم الجديد بتكريم الفنان المسرحي التونسي حسن الزمرطي.

والزمرطي من الفنانين الرواد في هذا المجال وقد كان من أوائل الذين أسسوا للمسرح العربي في تونس تمثيلاً واخراجاً وتأليفاً واقتباساً وتدريساً.

وقد شمل حفل التكريم على معرض ضم نشاطات هذا الرجل الكبير، ولقد كان هذا المعرض مفاجأة اذ اننا نتعرض فيه على الجهود الكبيرة لهذا الرجل والتي لايعرف بها أحد خارج تونس، فقد وجدت مثلاً انه قد ترجم الى العربية النصوص المسرحية التالية:

كاليغولا - البيركامو

الزعيم - جول رومان

التلاشي - اداموف

الجريمة الكاملة - فريدريك ناوت

دكتور كنوك - جول رومان

ماكبث - شكسبير

حادث المقهى - كورتوليس

ارتونس ارقدي - كورتوليس

العاصفة - سمرست موم

زهرة النسيان - روي لابورث

فلامناريم - روبير مارل

وأغلب هذه المسرحيات منشور في كتب وقد سبق وأن قدمت على المسرح مرات.

أما المسرحيات المؤلفة للزمرطي:

زواج غريب

جوغرتا

تريحت النساء

نادي السفهاء

مغفرة أب

وهناك المسرحيات المقتبسة التي أعدها للمسرح وأخرجها بنفسه وغالباً مامثل فيها وهي:

الكيل بالكيل عن شكسبير

المنة عن جورج نوفو

ليلة العجائب عن روجيه فيرال

قطار الأسكندرية عن جون دوموا

ضحية أخيها عن مانو بورياس

الشبيه عن شارل ميري

القرض عن سيراز ستنللي

رباب عن جورج سولفان

ولعل أهم الأعمال التي قام بها الزمرطي الى جانب نشاطه المسرحي الجم هو تأليفه للجنة الدفاع عن المسرح عام ١٩٤٨ أيام الأحتلال الفرنسي البغيض لتونس، وقد جاء تأليف هذه اللجنة من أجل الدفاع عن اللغة العربية الفصحى بعد ان كثرت المسرحيات المبتذلة المكتوبة باللهجة المحلية والتي لاتنشر سوى اضحاك الناس وابعادهم عن الشكل الحقيقي الذي يعيشه المجتمع التونسي والممثل بالأحتلال الفرنسي.

ع. ر

رسالة المملكة المتحدة

كتب الاطفال، والمطر، والمباهج

-١-

يحظى الطفـل، في المملكـة المتحـدة، باهتمام واسـع. وتحتـل الفعـاليـات المخصصة له خيراً كبيراً سواء على صعيد التلفزيون او السينما، حقاً ان يكون للاطفال وعالمهم كل هذه السعة فيما يتعلق بالكتب على اختلاف انواعها، من شعر، ورواية، وقصة قصيرة، ومعـاجم مبسطـة، والعاب تنشيط الذهن، وخرائط، وكتب لتعرف الطفل على اوليات الحياة ومكوناتها الاساسية.

وبغض النظر عن الفلسفـة الكامنة وراء الاهتمام بعالم الطفل، وهي فلسفة تقوم في اكثر الاحيان على المتعة والاثارة وتنمية الذاتي في الطفل على حساب ماهوجماعي، اقول بالرغم من ذلك فان هذا الاهتمام يثير الانتباه بما يتسم به من سعة وتنوع وغنى وغوص عميق فاتن الى مظاهر الطبيعة، والحياة.

لقد اقيم، هنا في اكسترا معرض كبير في هذا المجال استغرق اربعـة ايام من ٢٨ ـ ٣١ تشرين الاول ٩٨١ وذلك على اروقة THeatre Barnfied. والذي يعتبر ثاني اكبر المسارح في المدينة. ومن تهيأت له الفرصة لمشاهدة «معرض اكستر لكتب الاطفال Childre's Book Fair The Exter لابد ان يعده من اجمل الانشطة واكثرها اثارة لأقبال الناس من الاطفال والكبار على سواء.

-٢-

افتتحت فعاليات هذا المعرض الكبير بتجمع صباحي بهيج قام به الاطفال في شارع المدينة الرئيسي. كان الجوغائماً، وكان ثمة رذاذ خفيف يجعل كل شيء مبتلاً ومثيراً؛ وكان الراقصـون بملابسهم الزاهية، التي بدأت تبتل بذلك المطر الرمادى الناعم يضيفـون للجوكله مذاقاً طفولياً لا ينسى. ولم يكن للمرء، في جو كهذا، الا ان يعتبر ذلك لوحة، حسية، عميقة لكل شيء دور باهر فيها: السماء المبتلة، والغيوم المتراكضة، والاطفال المبتهـون. والارصفة المغطاة بالبشر.

استغرق هذا التجمع حوالي ساعة. وكان يقع قبالة مبنى الجريدة المحلية Express and Echo وقد انتهى هذا العرض بتحكيم قام به النجـم التلفـزيـوني توني ارثـر والكـاتب رج، اي، تود المتخصص بكتابة قصص الاطفال وذلك لاختيار اجمل زي ظهر خلال هذه الفعالـة الراقصة التي قدمت من قبل الاطفال انفسهم، ثم تم بعـد ذلـك الافتتاح الافتتاح الرسمي لانشطة معرض اكستر لكتب الاطفال قام به توني ارثر نفسه.

-٣-

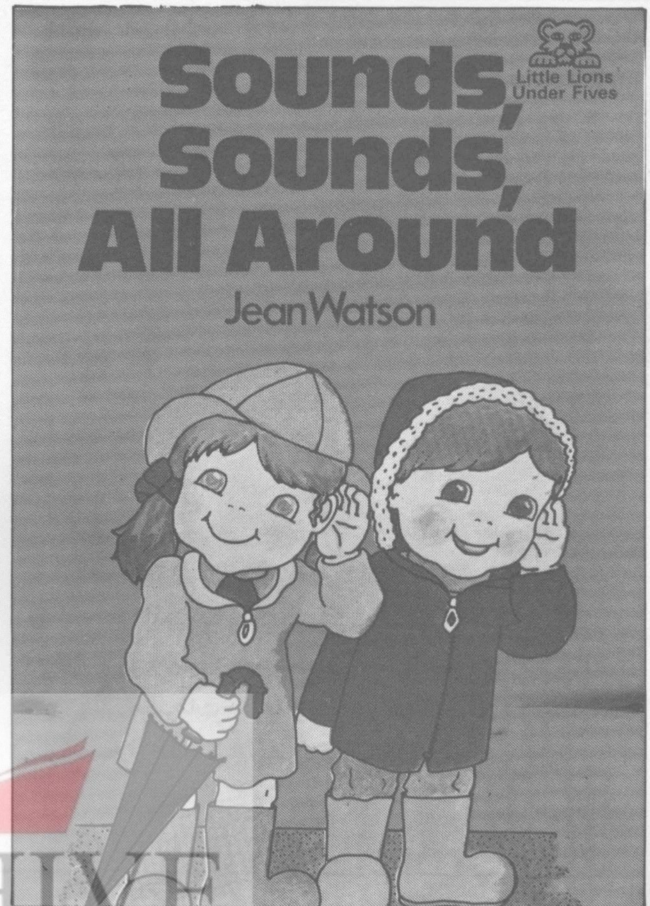
وزع معـرض الكتب على قاعتـين كبيرتـين وبهـومتوسط. وقد اشتركت في معـرض كتب الاطفـال هذا حوالي ثلاثين داراً للنشر، كما قال لي مسؤول عن تنظيم المعرض شخصياً. واغلب دور النشر هذه هي دور متخصصة بنشر الكتب المتعلقة بالاطفال.

وبالنسبة لتوزيع الكتب المعروضة فقد تم حسب دور النشر المشتركـة حيث خصص جناح لكـل دار منهـا. ثم وزع الجناح المخصص لكل دار حسب انواع مطبوعاتها اوحسب الاعمار التي تتوجه اليها هذه المطبوعات.

اما فيما يتعلق بالحـديث عن الكتب المعـروضة نفسها فان نظرة واحـدة على ماضم هذا المعـرض تكفي للدلالـة على مدى التنوع والغنى الـذي تميـز به، لقـد كانت القصص القصيـرة والـروايـات تغطي حيزاً كبيراً من مطبوعـات دور النشر المشتركة. كان بعض تلك القصص يدور حول اهتـمـامات الاطفـال وتفـاصيـل عالمهم الصغير الفـاتن وكـان البعض منهـا مبنياً على ابطال من الاطفال انفسهم. ومن الملفت للنظـر ان هذه القصص والـروايـات تتميز بحضـور عال لحس المكـان واحتفـاء بملامح الامكنة التي تدور فيها احداث الرواية او القصة القصيرة. حتى ان الكاتب مالكولم سفايل يلحق، احياناً. بقصصه خرائط للأمكنة. بعبارة اخرى ان الكاتب قد يضيف من خيالـه خيوطـاً كثيرة للحادث، اوللبطل، غير انه يحرص على ان يظـل المكـان مكاناً حقيقياً، حسياً، ملموساً. وهذا جزء من المهمة الملقاة على هذا النوع من الكتاب في تعريف الطفل باجزاء من الارض التي يعيش فيها كي يألفها ويحمل لها حنيناً حاراً، ومحبة دائرة.

ومن الكتب الاخـرى التي حظيت باهتـمام كبـير في هذا المعرض وحظيت، قبـل ذلـك، باهتمام دور النشر: الشعر. انك تجد الكثير من الكتب الشعـريـة، للاطفـال من اعمار مختلفـة وتجد ايضاً كتب الاغـاني الفـولكلوريـة، واغـاني المدارس، والاغاني الدينية. وهذه الـدور تحرص حرصـاً كبيـراً على طبـاعـة هذه الكتب باناقة وترف عجيبين يثيران في الطفل حواسه، وفضوله وتشوقه للجمال والفتنة.

اضـافـة الى ذلك فهناك اهتمام. من دور النشر، بكتب المعارف العـامـة؛ فأنت تجد عدداً كبيراً ومتنوعاً من الكتب التي توفر للطفل المعـارف المبسطة بطريقة أخاذة. وهذه المعرف منها مايتصل بالحياة واسـرارهـا الاولى، ومنها مايتصل بالجانب الاخلاقي والاجتماعي، ومنهـا مايتصـل بالمدرسة ومحيطها وصلتها بالبيت. اما البعض الآخر



من هذه الكتب فيتصل باشياء ابعد المدى من ذلك. فكتب الطبيعة وظواهر المختلفة تشغل، هي الاخرى، مساحة واسعة من اهتمام دور النشر المتخصصة بكتب الاطفال. فهناك كتاب يدعو الطفل الى التعرف على البحر ومخلوقاته، وآخر يدعوه الى التعرف على الغابة واشيائها الخضراء، وثالث يدعوه الى التعرف على الازهار والنباتات. وهكذا.

ويتصل بهذا الجانب اهتمام دور النشر بكتب المعلومات التي تتعلق باللغة، والسياسة، والتاريخ، والجغرافية. والمخترعات الحديثة، وغزو الفضاء، وكيفية عمل السيارة او الكاميرا. والذي يجدر ذكره هنا هو التأكيد على عنصر اللون والتخطيطات في شتى انواع هذه الكتب. اذ ان هذه المطبوعات سواء مايتعلق منها بالشعر والقصة. اومايتعلق بكتب اطبيعة والفضاء، اومايتعلق بالاساطير، كألف ليلة وليلة مثلاً. ان هذه المطبوعات تقوم على التخطيطات والرسوم الملونة بشكل كبير لما لعنصر الصورة واللون والتخطيط من اثر على حواس الطفل وقدرته على التذوق، والمتابعة، والاستيعاب.

كان من ابرز انشطة معرض اكستر لكتب الاطفال حضور بعض الكتاب ونجوم التلفزيون ومقدمي برامج الاطفال الذين يحظون باعجاب الاطفال، والانتشار الكبير لكتبهم في هذا الوسط. ولقد حقق هذا الجانب ميزتين مهمتين:

الميزة الاولى هي في اتاحة هذه الفرصة امام الاطفال انفسهم لاقامة صلة مباشرة بكتابهم المفضلين، ومقدمي البرامج المحبين الى قلوبهم. الطفل، هنا، يقف امام الكاتب الذي احبه قبل ان يراه، امام هذا الكاتب الذي اطلق مخلوقاته المدهشة، وصنع تلك الاجواء المثيرة والتي عاشت مع الطفل فترة طويلة. لهذا فكنت تجد الكثير من هؤلاء الكتاب وهم يحتلون جوانب من قاعات عرض الكتب ليوقعوا على كتبهم التي يقوم الاطفال بشرائها. ويجيبون على استفساراتهم وتساؤلاتهم البريئة.

اما الميزة الثانية التي حققها «معرض اكستر لكتب الاطفال» فقد كانت حديث الكتاب والفنانين انفسهم عن تجاربهم في الكتابة للطفل وكيفية مخاطبته. لقد حضر فعاليات هذا المعرض عدد من



هؤلاء الكتاب والنجوم منهم: انتوني ارثر الذي قام بأفتتاح هذا المعرض رسمياً. وهو مقدم برامج للتلفزيون، ومغن، وكاتب ومقدم لعدد من البرامج الخاصة بالاطفال.

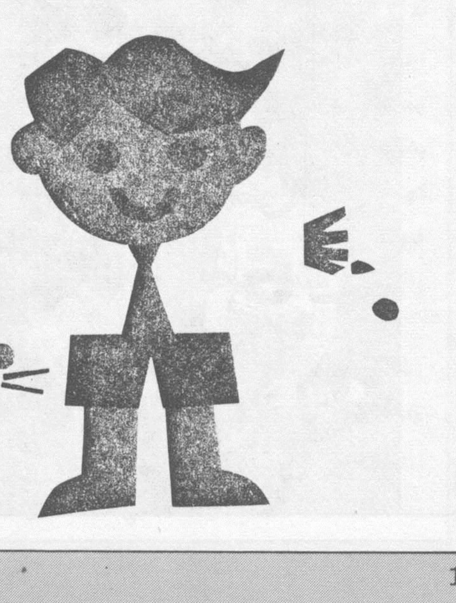
وكان من بين الحضور ايضاً الكاتب مالكولم سفايل وهو كاتب قصة قصيدة يواصل الكتابة للاطفال منذ اربعين عاماً وله الآن من المعجبين من الاطفال وقد تحدث عن تجربته في هذا المجال في اليوم الثاني للمعرض. وهو صاحب تجربة مشوقة حقاً في باب الكتابة للطفل ولقد وعدني بالحديث عن ذلك لمجلة الاقلام في فرصة قريبة جداً.

ومن الكتاب الذين حضروا معرض الكتب جورج لاتين وهو ممثل تلفزيوني ومسرحي الى جانب كونه كاتب قصص قصيرة. من مجاميع قصصه المشهورة «الاكذوبة وقصص اخرى» Fib and Other Stories.

وكان من بين الحاضرين كذلك الكاتب القصصي ايج، اي، تود الذي يعتبر اكثر كتاب الاطفال شهرة وبراعة ايضاً.

وهناك بعض الكاتبات المختصات في الكتابة للاطفال مثل اليزابيث بيرس فورد وكارولين هولدن التي اشتهرت برسومها لكتاب البيرت والأسد The Lion and Albert. ومن الكاتبات ايضاً جوزفين بولين تومسون.

ولم يقتصر الحضور على كتاب الاطفال المنصرفين للكتابة عن الاطفال بل تجاوز ذلك الى البعض من ذوي الاجواء والاختصاصات المقربة الى الطفل. فقد حضر مثلاً ميشيل هارد كاسل وهو كاتب متخصص بالكتابة عن كرة القدم بطريقة مشوقة وقد عرف بشكل خاص بكتابة «ضربة حرة» Free Kick و«في الشبكة» In the net. اضافة الى ذلك فقد حضر الن رانكلير وهو كاتب له بعض المؤلفات عن صيد السمك. وقد تحدث عن هذه الهواية المحببة وعن التكنيك بهذه الهواية من الصغار والكبار على السواء للحضور والاستماع الى حديث رنكلير عن هذا الموضوع المشوق.



وقد حضر الى جانب من ذكرت بعض من عرفوا بغنائهم للاطفال او بتقديم بعض الالعاب السحرية والحيل المثيرة.

- ٥ -

وبعيداً عن الكتب بنواعها فقد خصص وقت من اوقات المعرض لعرض بعض الافلام للاطفال يومياً تقريباً. اولرواية بعض الحكايات. وكان هناك مسابقات في لعبة الشطرنج بين الصغار انفسهم.

وقد انتهى معرض اكستر لكتب الاطفال في ظهيرة اليوم الرابع بحفل طريف وزعت خلاله بعض الجوائز للفائزين من المتسابقين. وكان، هذا المعرض، وقتاً شيقاً تعرف فيه الاطفال الى كتابهم، ورساميهم، ومغنيهم، ومقدمي برامجهم المحببة واقتناء ما يتلذذون بقراءته من مطبوعات متنوعة وجديدة. لقد كان اقبالهم، مثل المطر والريح خلال هذه الايام تماماً كان شديداً ومتجدداً.

علي جعفر العلاّق

رسالة النمسا

مسرحية إيفيتا

مسرحية موسيقية عن حياة «ايفابيرون»

المخرج والمنتج الامريكي هارولد برنس وبعد نتاجاته المسرحية والسينمائية العديدة [أبرزها.. «قصة الحي الغربي» و«موسيقى ليلة قليلة» و«زيارة السيدة العجوز»] قدم هذا العمل الجديد واشرف على اخراجه بنفسه وقد حصل على النجاح المرموق باللغة الانكليزية حيث سيكون العمل قد عرض حتى نهاية هذا العام على ٢٣ مسرحاً مختلفاً في امريكا وحدها.. أما العرض الاول فقد قدم على مسرح «ادوارد» في لندن في ٢١ حزيران ١٩٧٨. ولكن ذلك عرض في لوس انجلس وبرودواي واستراليا وشيكاغو.



والان تعرض المسرحية لاول مرة باللغة الالمانية في مدينة فينا بنفس الاخراج الأصلي حيث تحصل على النجاح المناسب لدى الجمهور الأوربي بصورة عامة . .

وقصة حياة الارجنتينية «ايفا بيرون» المثيرة حفزت الاذاعي ومؤلف النصوص المسرحية الموسيقية . . الانكليزي [تايم رس] على محاولة صياغة هذه القصة بشكل درامي موسيقي ومن اعماله السابقة التي اشتهر بها «المسيح سوبرستار» بالاشتراك مع الملحن الموسيقي الاوركسترالي «أندريو فيبر» وقد اشتركا سوية ايضا في عمل [ايفيتا] يقول تايم رس «ليست كل القصص التي يرويها المرء عن ايفابيرون صحيحة، ولكن كل منها يمكن ان يكون صحيحاً، لقد كانت امرأة غير عادية وكل من يتصدى للكتابة عن هذه المرأ يجد أمامه مادة خصبة للعمل كافية لتجعل القارىء أو المشاهد منشداً وفضولياً بشكل أكيد . . وهذا هو السبب في جعلي [ايفابيرون] الشخصية الرئيسية في هذا العمل الفني الدرامي . فبعد نجاحنا في المسرحية الموسيقية «المسيح سوبرستار» . . [انشق النقاد حول هذا العمل، فقسم كان مولعاً جداً والقسم الآخر شتم المسرحية واعتبرها فضيحة] . . وكذلك نجاحنا بأصدار اسطوانة من اغاني «البوب» تتضمن اغاني المسرحية . . . وبعد انشغالنا العميق بنتائج هذا العمل وتسجيل كل الملاحظات التي رافقت عروضه في مختلف انحاء بريطانيا . . قررنا البحث عن موضوع جديد يعطينا على الاقل نفس النجاح السابق وكان ذلك مبعثاً على القلق والبحث المستمر والتعب . . كنا نشعر بان طاقتنا الفنية لم تنضب وان لنا القدرة على صنع عمل فني آخر ولكن الموضوع كان هو المشكلة . . وفجأة في أحد ايام نهاية سنة ١٩٧٣ كنت استمع للراديو وأنا اقود سيارتي وكان موضوع الارسال عن [ايفابيرون] وفي الحال فكرت بأن يكون الموضوع أفضل قصة لنا . . وهكذا بدأت العمل في اليوم التالي . . فلم اكن اعرف شيئا ذو اهمية عن [ايفابيرون] وحينما اعدت سماع شريط الارسال في محطة الأذاعة سحرتني قصة حياتها . لاأريد القول بأن فلسفتها أو أخلاقها هوما أعجبني ولكن حياة هذه المرأة هو الذي جذب اهتمامي . لاأريد الوقوع في الافتراض بأني اريد تمجيد شخصيتها . . فلا أحد يصدق . الان ايفا بيرون لو اردت هي اقناعه بأن اسلوب التصرف والتكتيك الذي قام به بيرون في الاربعينات والخمسينات يمكن ان يعطي نظرية سياسية مقبولة .

هناك اشياء كثيرة تقع في شخصية [ايفا بيرون] يعجب المرء بها . . منها قراراتها بالانتصار على العوائق التي تقف امامها مهما يكن . . دفاعها عن المرأة في مجتمع يتحكم فيه الرجل . . محاولتها مساعدة الفقراء في مجتمع طبقي . . شجاعتها عند المرض . . وعند الموت . . واخيراً أشعاعها وتأثيرها . . حتى اولئك الذي كتبوا قصصهم المسمومة عنها كانوا معجبين بها . . وأنا اعترف بأني مذنب لاني واحد من هؤلاء . . إنها مأساة ان تكون قدراتها قد سيقت الى اتجاه خاطىء . . وان طاقتها الهائلة لم تستخدم لأهداف مشرفة تماماً . . حتى هي نفسها وفي بداية حياتها كممثلة استخدمت ذكائها للصعود وذلك بالأحتيال على الكثير من الرجال . . بدل ان تسعى بجديه لكي تكون ممثلة جيدة . »

ويستطرد تايم رس في حديثه عن هذا العمل الفني فيقول «بعد أن توحدت قناعتنا أناوالملحن [فيبر] حول جدارة هذا العمل . . . بدأت بكتابة مفصلة وطبعاً مر ذلك بعدة تغييرات . . اما الملحن فقد انشغل بتلحين واحد اواثنين من المشاهد الموسيقية . وقد اصبحت واحدة منها وهي لحن «لا تبكوا من اجل ارجنتينيا» من افضل الحانه على الاطلاق . . . وقد سافرت ايضا الى الارجنتين وشاهدت العاصمة بوينس ايرس وساعدني على ذلك فهم الاماكن التي عاشتها ايفا بيرون نهاية ١٩٧٥ اصبحنا مقتنعين بأن ما أنجزناه أصبح صالحاً لكي يظهر على المسرح . .

كما اصدرنا اسطوانة بالبوم اغاني المسرحية عام ١٩٧٦ إنتشرت في جميع انحاء العالم عدا الارجنتين طبعاً بسبب كونها ممنوعة . »

ولنعد الى قصة [ايفا بيرون] الحقيقية وظروفها الخاصة التي شكلت هذه الضجة حولها :

ولدت ايفا في ١٧ آيار ١٩١٩ في لوس تولدوس احدى القرى

الفقيرة في ضواحي بوينس أيرس واعتبرت هي وباقي ابناء العائلة اطفالاً غير شرعيين بسبب زواج والدها امرأة اخرى . .

وقد اعتبر نشوؤها العائلي هذا (الذي يتضمن الاحتقار) والفقر المدقع الذي عانته منذ الطفولة أحد اسباب كراهيتها للطبقة الاستقراطية ورغبتها في مساعدة الفقراء . . وفي الخامسة عشرة من عمرها تعرفت على احد مطربي التانكو وانتقلت معه الى العاصمة ودفعها طموحها الى الوقوع في احضان الرجال . . لانها كانت مغرمة بالصعود والشهرة بأي ثمن وبأسرع ما يمكن .

في عام ١٩٣٩ شاركت في تمثيلية اذاعية وبعدها بسنوات اصبحت معروفة كممثلة اذاعية وبعد عام ١٩٤٣ بدأت تهتم بالسياسة وفي هذا الوقت كان جو الاضطرابات السياسية قد مهد لأستيلاء مجموعة من الضباط على السلطة . . وكان وزير الاعلام من احد المعجبين بها وقد فتح لها المجال الرحب للعمل والتغلغل اكثر . . . وفي احدى الحفلات المخصصة لمتضرري الزلازل تعرفت [ايفا] بالضابط [جوان بيرون] وهو أحد الضباط في المجموعة العسكرية الحاكمة . . وأصبحا منذ ذلك الوقت لا يفترقان . .

وفي هذا الوقت بدأ [بيرون] بالتقرب من نقابات العمال . . .

ولكن بحذر خوفاً من زملائه . . .

وبدأ يقدم نفسه كرجل قوي لحل المشاكل الاجتماعية والاقتصادية للبلاد . . وقامت [ايفا] عن طريق أحد البرامج الاذاعية بتقديم [بيرون] كرسول للعمال والفلاحين .

وهكذا وبعد ان طالبت النقابات العمالية بذلك اضطر رئيس الجمهورية الى تعيين [بيرون] نائبا له ووزيراً للعمل والحرب . .

ولكن [بيرون] فشل في ايجاد الحل . . فقامت النقابات بتظاهرات عديدة . . وكان ذلك فرصة للمجموعة العسكرية لكي تتخلص من [بيرون] فتم اجباره على الاستقالة ووضعه في السجن . . وهنا ظهرت [ايفا] من جديد وظهرت براعتها في اثارة العمال . . . فقامت بالنشاط في اوساطهم وحفزت الكثير بخطبها الى انقاذ [بيرون] من السجن واستطاعت النجاح في ذلك فقام حوالي ٥٠٫٠٠٠ عامل في ١٧ تشرين اول في ساحة مايس بمظاهرة كبيرة . . وطالبوا بالافراج عن [بيرون] واجبر الرئيس راميدز على الرضوخ . . . .

واطلق سراح [بيرون] . . وبعدها بأيام تزوج من [ايفا] وقد أكسبه ذلك شعبية وسط العمال . . . . واستطاع بيرون في انتخابات ١٩٤٦ النجاح في انتخابات الرئاسة . . . وكان عمر ايفا حوالي ٢٦ سنة . . وتخلت هي عن عملها الفني . . ودخلت السياسة . . . وقد هيأ لها بيرون مكسباً في وزارة العمل . . . تمارس ايفا من خلاله التأثير على الاوساط الشعبية واستمرار ولائها لـ [بيرون] . . .

وكانت تردد دائما بان بيرون هو منقذ الفقراء ، وفي عام ١٩٤٧ بدأ بيرون من خلال حزبه [حزب العمال] وبتأييد من الحركة المركزية للنقابات بطرح افكاره السياسية . . وارسل [ايفا] الى اوربا عادت ولم تحصل خلالها على نتائج ذات أهمية بسبب اتجاه اوربا بعد الحرب العالمية الثانية نحو الديمقراطية البرلمانية . .

ولان بيرون بدأ بالضغط ومحاربة جميع الحركات السياسية الاخرى . . وأنشأت ايفا مؤسسة خيرية لمساعدة الفقراء . . وبدأت الصحف تركز على جولاتها وزياراتها للمستشفيات والمدارس وسميت [ملاك الفقراء] . . ورغم الاصلاحات التي قام بها بيرون الا ان التدهور الاقتصادي استمر وازدادت المعارضة السياسية منها في المناطق التي تعتبر وفية لبيرون نفسه . . . وحاول بيرون ترشيح ايفا لمنصب نائب الرئيس ولكن الجنرالات اعترضوا بشدة واكتشفت ايفا بنفس الوقت بأنها مصابة بالسرطان . . . مما جعلها قبل مغادرتها الى المستشفى ان تخطب من خلال الاذاعة وتعلن تنازلها عن منصب نائب الرئيس . . وبعد اجراء العملية لم تدع ايفا لنفسها الراحة وانما واصلت نشاطها وزياراتها مما سبب ارهاقاً جسدياً توفيت على أثره . . في ٦ — تموز ١٩٥٢ وعمرها ٣٣ عاماً فقط . . وهي في قمة الشهرة . . هذه هي قصة حياتها الحقيقية . . فكيف كان العرض المسرحي .

حقيقة كان العرض رائعاً بقدرته على التركيز وتكثيف المعاني الدرامية في هذه القص . .

ولكن المؤسف ان نقطة الضعف الوحيدة في هذا العمل تظل كونه عرض على الطريقة الاستعراضية الامريكية . . اي الاجادة في العرض ولكن الهرب أو المرور بشكل عابر من النقاط الحساسة التي يجب اصلاً تسليط الضوء الحاد عليه .

ان تقييمنا للعرض يظل حدرا لان القوى المنتجة لهذا العمل همها الاول كان الربح المادي المؤكد وليست توعية الجمهور بأحدى أهم قضايا العالم الثالث على الاطلاق . . الاوهي المشاكل السياسية ونتائجها الاجتماعية والاقتصادية على البلاد .

لقد أدخل المؤلف شخصية [تشي غيفارا] معلقاً وراوية ومشاركاً في التمثيل والغناء . . كرمز الى القوى السياسية الاخرى والتي لم تكن راضية عن اعمال بيرون ولم ترض على الشعب الارجنتيني ان يضع هالة سحرية حول [ايفا بيرون] ويعتبرها قديسة . . ولكن لا يكفي ان تعرض لنا . . ملابس [غيفارا] وان يصرخ عبثاً على الخشبة لان غيفارا نفسه اصبح رمز الثورة واسطورتها في امريكا اللاتينية ولديه النظرية الثورية للتغيير . . واستعداد للفداء

التضحية . . على العكس من الحركة البيرونية . . على العكس تماماً من ايفا التي [تحب] الفقراء وترتدي اغلى انواع الفراء الجميل وتسكن في قصر الرئاسة الفخم . . إن [ايفا بيرون] كانت مجرد واجهة . . واسيء استخدامها من قبل بيرون . . هي امرأة غير مثقفة تماماً وليست صاحبة اراء ونظريات سياسية . .

كلا لقد كانت كتلة مشاعر وكانت واعية لانحدارها الطبقي . . . ارادت ان تقدم مساعدة ما لفقراء بلادها بسذاجة غريبة . . نعم . . . هي ليست داعية ثورية أو منظرة أيديولوجية ولكن الصدفة وحدها حققت لها ما كانت تطمح اليه . . ولكن هذه الصدفة لم تمنحها الوقت الكافي . . . فهل كان موتها صدفة أيضا . . ؟!

طالب اسعد

رسالة المانيا الديمقراطية

شعر الشباب
في المانيا الديمقراطية

ان شعر الشباب لايشكل ظاهرة متميزة قائمة بذاتها تعزلها عن بقية الشعر ولايتصف بخصائص وحدود معينة . تخرجه عن نطاق الحركة الشعرية العامة ومع ذلك ففيه بعض الفوارق التي تلازمه ناجمة عن مرحلة التطور التي يمر بها جيل الشباب واسلوب خبرتهم ودرجة معرفتهم وتجاربهم واطلاعاتهم على الكنوز الشعرية المحلية والعالمية والاستفادة منها في الصياغة الشعرية . ان بحث موضوع شعر الشباب يحتاج الى فصول طويلة للدراسة والمعالجة تحت مجهر النقد الموضوعي السليم تشجيعاً لجودته وضرورتها للحياة وتقويما لنواقصه التي تشكل خطراً عليه وابعاده عن روح واصالة الفن الشعري

وكما نلاحظ هذه الحقيقة في شعرنا العربي نجدها ايضاً في شعر الشباب في بقية الاقطار ومثال على ذلك في المانيا الديمقراطية .

فكثيراً مانشاهد مقالات من كتاب وشعراء بارزين في المانيا الديمقراطية تنشر باستمرار حول نقد شعر الشباب ومن هذه المقالات مانشره كلاوس ديديتر هينل وزوجته انغريد في احدى المجلات الادبية حول هذا الموضوع وفيما يلي نوجز اهم افكارها بهذا الصدد :

كثيراً ماصدرت دواوين شعرية للشباب الذين ولدوا بعد عام ١٩٤٥ وقد تعرضت هذه الدواوين الى مقالات نقدية ومناقشات لتوجيه انظار الشباب نحو المشاكل الشعرية والاستفادة منها في صياغتهم للشعر

ان الميزات البارزة التي رافقت شعر هؤلاء الشباب ناجمة عن الفترات الزمنية مثلاً بين الشعراء الذين ولدوا في الاربعينات واقرانهم الذين ولدوا في الخمسينيات . فالشاعر هيرالد فحيرلاخ (١٩٤٠) وكريستيانه غروش (١٩٤٤) وريشارد بيتراس (١٩٤٦) وبريغيته شتر وقمك (١٩٤٦) وبيرند روحب (١٩٤٧) وبيرند فاغنر (١٩٤٨) مروا بسيرة حياة مختلفة عن بقية زملائهم . وجميعهم تقريباً اجتازوا المراحل الدراسية الجامعية واغلبهم تخصص بدراسة علم الاجتماع واشتغل حسب اختصاصه في مهنة مناسبة له قبل ان يبرز شاعراً امام المجهول . فقد كانت كتابة الشعر اضافية لمهنهم وقد ادت بهم خبراتهم الدراسية والمهنية في مجالات علم الاجتماع الى اتخاذ مواقع لهم تختلف عنها لدى الشعراء الذين جاؤا بعدهم حتى ان بعضهم ترك مهنته تخصص وتفرغ للشعر.

اما من ولد في الخمسينيات من الشعراء مثل لوثار فالسدورف (١٩٥١) وغيرد ادلوف (١٩٥٢) واوتا ماورسبيرغر (١٩٥٢) وبيرد باينفوس (١٩٥٦) وستيفن مينشينخ (١٩٥٨) فما يزالون في اثناء عملية تكوّنهم المهني وبعضهم كذلك تفرغ للشعر. ان الكثير منهم تخلى عن كل تطور مهني وقرر بصورة مبكرة كتابة الشعر وقد ولد ذلك مشاكل لهم جراء قلة الخبرات المهنية والعملية والاجتماعية نسبياً علاوة على حداثة السن . ومثل هؤلاء الشعراء الشباب اعتمدوا من الناحية المالية على مايكسبونه من اجور عما ينشرونه من الشعر في المجلات حسب قلة اوغزارة انتاجهم وكثيراً ماتكون هذه العوائد غير كافية لهم ، لقلة ماينشرونه ففضلوا بذلك طريق العوز والاكتفاء بالقليل . واحيانا ترفض دور النشر والمجلات نشر مايقدمونه من نصوص بسبب عدم صلاحها فيصابون بخيبة امل مؤلمة لهم فيشعرون بعدم جدواهم للمجتمع وهذه الصدمة تؤدي بهم الى الانعزال بعكس شعراء آخرين يشعرون بتجاوبهم ووجودهم في المجتمع . وجراء هذه الظاهرة الانعزالية نجد حيّا في برلين يسمى حي يرينسلاور بيرغ يمكن ان يوصف بانه ليس مجرد منطقة سكن قديمة ذات دور خلفية متشققة الجدران وانما تعبّر كذلك عن «موقف» ذاتي تنعكس من خلاله شقوق وجروح داخل النفس وفاقة ذاتية . ومشاغل هذه الفئة من الشعراء الشباب من هذا النمط استمرارهم في كتابة الشعر مما يستحق النشر اولا يستحقّه .

وقد كتب الناقد الادبي الماني والشاعر فرانس فوهمان معلقاً على مجموعة شعر الشباب اوقه كولبه : ان جيل اوقه يغبط نوع خبراتي كما اغبط خبراته التي لم أستطع مجاراتها . ان ارقه يقول في شعره «يتخلل حياتنا شق» . حسناً ان هذا الشق هو شقنا وعلى كل جيل

ان يذلل مصاعبه الخاصة بجدّ . وكل مايمر بنا هو بداية . . وان اخفقنا في إنجاز مايمكن انجازه فان خبرات جيلي الجوهرية اصبحت منسية » ويقصد فرانس فوهمان في هذه النقطة الاخفاق في التعبير بشكل شامل بواسطة الفن عن النواقص الاجتماعية كما يراها جيل الشباب

وعلاوةً على ذلك فان الانطباع العام الظاهري الذي يولده الشباب غالبا يتميز بقلة البهجة بحيث يثير الغرابة لدى بعض القراء ويضللهم . وكثير من شعر الشباب لايتميز بوعي عام مدرك للامور المحيطة بنا كما فيه حدة بارزة حتى ان بعض النقاد اعتبره مثبطاً للهِمَمْ محطماً للمعنويات . قيمّه بعضهم بعبارات «لاينبغي ان يكون شباب مجتمع اشتراكي على هذه الشاكلة» ولكن هذا التقيم لم يعالج المشكلة ولم يقدم لها حلولاً . فهذه الطريقة في النقد تبدد الطاقة الانتاجية التي يحملها شعر الشباب الذي كثيرا مايكون بعيداً عن تناول اليد . فمعايير دراستنا لشعر الشباب ماتزال غير كافية . والمناقشات والمقابلات والتقييمات حوله تتأرجح بين عاملين متطرفين محللة الموضوع الشعري والنص من جهة اوساخطة ورافضة من جهة ثانية . ومثل هذا النقد وحيد الجانب ـ اننا لسنا ضد الموقف الودي او الثبوت في المبدأ السياسي فكلاهما تحتاجهما بلادنا لمعالجة شعر الشباب ولكن ذلك وحده لايكفي . فمن الضرورة القدرة على التفكير التاريخي وتحليل الظواهر الاجتماعية وتأثيرها على الشعر والشعور الفني بروح التسامح ومنح الثقة للشباب وفسح المجال امامهم للبحث عن ذاتهم وان لانقتصر على سلوك الطريق المريح لنا .

ان اهم مواضيع شعر الشباب الآن تشخيص الوقف الذاتي وتكوين مركز يمكن به النشاط بصورة مجدية . انهم بذلك لايختلفون تقريباً عن جيل الشعراء السابق رغم اختلاف الاوضاع جراء تطور الزمن ورغم يقوله الشاعر فولكر براون وهو من جيل اقدم من جيل هؤلاء الشباب الذين «ان الحياة لدى الشباب في الستينيات وما بعدها اصبحت اسهل بالنسبة للماضي ولاسيما في الاربعينييات» فالمقارنة بين الشعراء الشباب اليوم وجيل فولكر براون غير مناسبة بالنسبة للفترة الزمنية وتطورها الاجتماعي ، تلك الفترة الفاصلة بين جيلين ماض وحاضر من حيث تهيئة الظروف وعملية البناء . وعلاوة على ذلك يحمل التعامل النقدى مع جيل الشعراء الشباب رغبة في ان تكون نصوصهم ملحمية موجهة اجتماعياً اسوة بالجيل السابق (عندما كتب فولكر براون شعره عام ١٩٦٢ كان في سن الثالثة والعشرين وقد اكمل الدراسة الجامعية في فرع الفلسفة في لايبزج ومر بتجارب عملية اذ كان عامل منجم ودرس الميكانيك واجهزة المناجم) . وتجاربه في الحياة وتطور دعيه الشعري وبحثهِ عن الموقع في افق المستقبل سار موازياً للتطور الاجتماعي الذي ينعكس في شعره . ان الشعور بالمساهمة غير المباشرة والحاجة اليه كانت ميزة لابد منها في ذلك الشعر ولجيل الشباب اليوم . وهذا التوازي هو الاساس في التطور

الفردي والاجتماعي والتاريخي يسير اسوة بتعايش الحرب من قبل الجيل السابق . ان جيل الشباب يمر بظروف سلمية في البلد الذي نشأ فيه وفي ضمانة اجتماعية للجماهير ولكن الوضع العالمي المتأزم يكاد لايقوم بدورهم في شعر جيل الشباب هذا ولا تلوح فيه ملامح المستقبل السعيد الذي ناضل من اجله الجيل السابق وساهم ببنائه بصورة غير مباشرة امثال جيل فولكر براون فهل على هذا الجيل انِ يقوم بنضالات كبيرة وما هي الدوافع له والى اين توجه طاقاته؟ .

ان هذا السؤال يتجلى امام كثير من الشعراء الشباب بصورة متباينة في قوته ونتائجه . ويعنى بذلك البحث عن هدف الحياة ووظيفة الشعر فيها . والاجابه على هذا السؤال لدى كل شاعر شاب ضرورة اساسية كما هي ضرورة لاهداف الشعر. وفي هذه النقطة يزداد نفاد الصبر وفقدان رؤ يا الشعراء حتى ان بعضهم يميل الى اليأس والوقوف بايدي مكتوفة فبعض شعر الشباب المختار يبدو مجرد دوافع ذاتيه فردية تبحث عن مجال للعمل الذاتي مهتماً بالذات دون سواها ولكن الشاعر الشاب ستيفن مينشينغ حالة استثنائية في قصيدته «اغنية لصديقى» التى تبدو لاول وهلة جواباً واضحاً على السؤال المطروح اعلاه فهو يقول :

لا استطيع ان اقول لكم
عن الليالي في الاقبية
ولكني اظن اني اعرف
ماهو الهدوء والمطر
اوببساطة عن الاغنية
لدينا عيون وأذان وايدي
ونحن نغنى من اجل السلام

ان هذا الجواب ذو بعد واحد محدود معبّر عن ذات هذا الشاعر وينطبق على ما يحمله اصدقاؤه ولكن شعرهُ ولاسيما السياسي منه بصورة عامة أتم بالنجاح والبروز بين حلقة شعراء الشباب وله ابعاد اوسع من قصيدته هذه ذات البعد الواحد وهذا الشاعر يحاول بالنص الغنائي معالجة مشكلة وفتح مجالات جديدة في هذا الباب الشعري .

وشعر مينشينغ يتميز بصنفينِ من خلاله بيته «شعورنا عادي او مصطنع وبيته الختامي في القصيده«نحن نقف جامدين» . فعبارتهُ

«شعورنا عادي» التي هي خلاف لتعبيرات الجيل السابق وبعض الشعراء الحاليين» يقصد بها فقدان الاحداث النضالية في بيئتنا الاجتماعية المباشرة حالياً . ويتصف شعره بالاصالة وقوة الاقناع بتجسده للصورة والامور الصغيرة في العالم مثل ظواهر الطبيعية والحب وغير ذلك ولكنها مع ذلك محدودة في قصيدته هذه وله قصائد اخرى تتسم بالتكلف والتصنع وتوسيع التجسيد واصفاً المناسبات الحاسمة التى تبدو السيطرة عليها بالنسبة للاوضاع الاجتماعية السابقه غير واقعية

ان الشاعر ريشارد بيتراس بين الشعراء الشباب أعمق صلة بالشعر الفنى فخبراته الوافرة بالشعر تنعكس في قصائدة شكلاً ومضموناً . كما ان ايجازه بالتعبير وتعامله مع اللغة الشعرية ونضوج استعاراته بشكل مدهش في كثير من نصوصه يتضح بشكل مباشر ودالاً على مقدرته وخبراته ونصوصه الفنية بالمعنى الدقيق للكلمة . ان بيتراس من الشعراء الشباب الذين يستخدمون قوّة اللغة والرمز ومن النادران يستخدم في شعره الكلمات ذات المعنى المباشر وانما يستعمل الاستعارات والمجازات وقد استفاد من اطلاعه على اشعار اللغات الاخرى واوصافة لاتتسم بالضيق وانما هي واسعة والأهم في شعر بيتراس ان عملية كتابة الشعر حركة لديه لمعالجة الواقع . فجديّتُه صفه تلازم نشاطه الشعري ومن نماذجه الشعرية :

اجلس حاملاً قلمي ولا اعرف

الفرار هذه المرة من باب الشعر الخلفي

فهو بعدم قدرته على الفرار من ذاته الشعرية يعبر عن الضرورة التى لا يتخلص منها المرء وهي الخروج من باب الطوارئ

هناك رأى سائد بين االشعراء الشباب وهو ان الاسباب الفنية الحقيقة كامنة في الضيق والمعاناه في الحياة . وهذا الرأى ليس جديدا وانما كثيرا ماورد في تاريخ الادب . ان الشعر يفهم هنا بانه عون شخصي للحياة ومحاولة لمسايرة الحياة اليومية اي انه يتم عندما يصطدم ماهو فردي بما هو اجتماعي . ان المباشرة بصياغة الشعر جزء حاسم من البحث عن بدائل شخصية عن طرق الحياة والسلوك السائد المرفوض . وهذا الراى شخصي لايمثل الشعراء الشباب . ان تفهم الشعر والادب ضمن الواجب والامكانية للمساهمة في تغيير المجتمع ليس موضوع بحثهم الاساسي وبمثل ذلك لايبحث الشاعر الشاب الفردي بواسطة شعره غالباً الا طريق لنفسه وحده دون ان يهتم فيما اذا كان شعره يصلح لغيره ام لايصلح ومع ذلك يريد ان يكون له مكان مرموق في المجتمع رغم ان مكانه هذا ضيق وفردي .

ان فكار شعر الشباب منطلقة من مواقع دفاعية فهم يعتبرون انفسهم نخبة الشباب المثقفة التي تريد التخلص من المساهمة في البناء الاشتراكي . وهذا مما يتضح بقراءة شعرهم بدقة او بالدخول في مناقشات معهم . فبالعوده الى بيتراس وقراءة قصيدته «مكان حيوي» وهي من اجمل قصائده نلمس من عنوان قصيدته اتجاها مركزيا مبرمجاً من البداية وهو التركيز على الذات الشخصية والوجود الذاتي . والبيت الاول يذكرنا بالتعابير الرومانسية .

الستار يسقط والشمعة تضيّق الغرفة

ما كان لنا عالماً يطبق على ظلام

وعلى البعد يستيقظ الموت الرصاصي تحت تألق النجوم

وجفنا الشبّاك يسودهما السكون

وبعبارة «الموت الرصاصي تحت تألق النجوم» وغيرها تتداخل الرومانسية بالشعر الحديث . وهنا يتضح ان الحدث الجسيم يسقط في صورة فنية ضيقة الحدود لاتتسع الا بمشقة لاستيعاب الهدف الاساسي . وبعبارة اخرى ان الاحساس الطبيعى بتوتر العالم الخارجي العام والعودة الى داخل يقفان ضمن محور مركزي للعبارة الشعرية في مستوى مؤدلج ذى طبقات متعددة يسودها الظلام . ان التراجع والانغلاق من العالم الواسع يشتكى منه ولكنه مع ذلك يقدم صورة عالم يثير الاهتمام . «وجفنا الشباك» عبارة لايراد بها بناء عالم افضل وانما يبقى التوتر بين الخارج والداخل محافظاً على الحياة كما تبقى الاخطار مفهومه من المضمون . ثم يضيف الشاعر

انت الخلية التى أغلقها نفسي

واحول كتلة الارض الرخوة الى نواة

انت الجوزة وشق العالم الذي اوصده

وضيقك هو الوحيد الذي يجعلني كبيرا

وهذه الابيات ذات التأثير الفني توضح مطلب الشاعر الذاتي الواسع الناجمة عن الخبرة .

وعلى العكس من ذلك قصيدة الشاعر الشاب اوقه كولبة وعنوانها «شرعية لاداعي لها» فهي ليست من النصوص الشعرية الناضجه بين الشعراء الشباب المبشر بالخير ولكنها في حالات كثيرة تتسم بالدينا ميكية والتوتر . وكولبه يوصم بقلة شاعريته . وشعرهُ يعكس كيانه الناجم عن حياته في المدرسة وعائلته واحتمالات تطوره ، ولكنه لم يتطور في شعره الذي يعكس اضطرابه النفسي وعدم ارتياحه وهذا مايجعل ذاته الشعرية محدودة في حركتها . فكلماته «فحرج» و«مشوّش» ومخدوش توضح نقاط تطوره في شعرة وهي تتكرر معبرة عن قلقه الدائم وخيبة امله ومن هذه القصيدة مايلي :

لقد أصبحت محرجاً

في مجرى بعض السنوات

من وجدي الضيق المحدود الاجل

أصبحت مشوشاً

تضايقني امرأة في خيمة مظلة

ويد صغيرة في مصطبة الدرس

ان رغبتي الاولى ومفهومي الاول عمالا يحقق

اثارا غضبي

ان سيرة حياة هذا الشاعر الشاب التي سبقت وضعه الحالي تصح تفسيرا لشعره. وما ينعكس من محطات وسطية على الصورة يكاد لايقنعنا بجودة تصويره الشعري واذ ان كولبه يتبادى بذاته الشعرية في وضع لاراحة فيه فهو يفصح عن عدم مروره بمرحلة تطور. ولا يمر هذا التطور بصورة خاطفه اذ يقول

مذهب انطباعي باهت

كدّر ممتلكاتي الغبراء

وما هو جيد فيّ

لقد ربطت نفسي بشدة

وانجبت طفلاً على هامش الشعر

هكذا ان شديد

وهكذا بدأت اتكلم

كل طريق يجعلني مضطرباً

انه يجعل بذلك معايير ذاتيه لنفسه من اجل التعامل وهو لا يتصاعد من لفظة «انا» الى لفظة «نحن» الابصورة موقعة خاطفة في الختام واوقه كولبه في ديوان «شرعية لاداعي لها» نموذج لغيره من الشعراء الشباب. فما يقدمه هنا وفي بقية اشعارة من خبرات ومادة وموضوع شيء قليل. ان سيرة حياته حتى الآن ووجوده الضيق المحدود الاجل حسب تعبيره محصوران في المدرسة الثانوية والجيش ومجال الكتابة. ومع ذلك فان الارتباط بهذا الوجود الضيق يثير في نفسه الاعتقاد بتألق شعره. ولكن بالامكان ان يكون شعره الفردي هذا مثار اسئلة ونقاشات بين جيل الشعراء الجدد حيث تستعرض من التناقضات فيه

كما ان بيثر غوسه لايرتفع عن مستوى اوقه كولبه. وكلاهما يصحان ان يكونا مقياساً لشعر الشباب بصورة عامة. ومن شعره.

عالم يسيل ممزقاً

كما يرى جراء دوران الرأس السريع

لعله السريع جداً

دون ان يسيل ممزقاً

فهذا الشعر غير متلاحم. ان الشاب غوسه يبحث في شعره عن امكانات ولكن على خط غير مستقيم يريد به الوصول بسرعة الى الهدف وتحليل مفردات شعره يوضح تقلصه ويأسه

وهناك قصيدتان للشاعرة الشابة الموهوبة اوتا ماورسبيرغر وهما تتسمان بالتوتر فقصيدتها «منذ أمدٍ طويل وانا اسير في طريقي الى البيت» تعبّر عن بحثها العام عن هدفها الذاتي ومكان لحياتها. وهذا الهدف هو المال. فمما قالت:

ماتزال الدرجات تتصاعد باستقامه

والآن تتساقط زارات النرد السوداء

ومن سطح الطاولة يسحب اللاعب النقود

. . .

وفي الترامواي تدير فتاة

رأس الدمية ملتفتة ليراها اللاعب

الذي يقسم بانه يحول النقود الى حياة

وضرورة اللاعب تبرز امامها كالجنّي او الشبح متخلياً عن كل القيم اذ تضيف قائلة «ان الريح الناجمة عن اصوات الناس الذين لاوجود لهم تكنس الحياة جميعها» وعنوان شعرها يدل على اليأس والامل في آن واحد. فالطريق الذي يسير بها الى البيت يدل على بحثها عن ذلك الوجود. والفاظها «الصديقة ذات عربة الاطفال» و«الفتاة في الترامواي» و«مدن مضطربة» و«ريح من اصوات الناس» وزارات اللاعبين السوداء» تصطدم بأحساس القارئ فيتولد لديه انطباع عن الحيرة وعدم الاستقرار وقلة التلاحم بين الفكرة والموضوع بشكل مفاجئ ورؤيا عادية كما أنّ هناك تقارب واضح في التفكير والشاعرية بين اوتا ماورسبيرغر واوقه كولبه ولدى كولبه قصيدة ايضاً عن اللعب وهي بعنوان «اللعب على الطاولة». واللعب لديه قانون الحياة و«امكانية للطريق الى البيت» اي بمعنى العودة بصورة اقتحامية الى الذات التي لم يعد لها وجود وانما يحل محلها انهيار هذه الندات التي تتطلب حضوراً متصاعداً على شكل نحن» شعرية. فقوله: «لقد اخذ له مكانا عند طاولة اللعب» تدل على استخدامه دافع الاختيار الاضطراري الذي استخدمته اوتا ماورسبيرغو. ولابد هنا من الاشارة الى الصورة الشعرية وتركيبها فهي كما قال ماورر: «اساس مجال الشعر» وهي طبعاً ليست محصورة بشعر الشباب رغم انهم تعوزهم بصورة شديدة هذه الصورة والخبرة في تركيبها وتجنب السحطية والضحاله فيها ولا يعني ذلك الانتقاص من معرفتهم ولكن قلة وعيهم للمختارات الشعرية التاريخية وقلة انتباههم لما قدمت لهم المدارس من مختارات الشعر المستدة التقاليد الادبية هما السبب في هذا النقص. وبعض الكتاب يقولون ان فكرة الصورة الاستعارة والمجان عامل حاسم في انجاح القصيدة. ولكن

الاستعارة المقحمة اقحاماً في الشعر الحديث تشكل خطر العسر في فهم الغرض الشعري والفكرة التي تحملها القصيدة والتناقض في تقيياتها. وكثيراً ما تجعل منها هذه الاستعارات ذات معنى مجرد فارغ وفي الاغلب نجد شعراً يتحد فيه الرمز والصورة الاستعاره ومع ذلك لا يشكل مركزاً متجانساً للقصيدة فلابد اذن من وجود تلاحم منطقى في الصورة. وقد تكون صور قصيدة ذات موضوع واقعي رمزية اومجازية من الناحية الحسية رغم انها مستمده من الواقع. ومثال ذلك قصيدة «تقاليد» للشاعر الشاب غيرد اولوف

النهاية جيدة، كل شيء دم
هذا مايقوله الجزار
فعندما كنت في الخامسة عشر من عمري
كان كل شيء امامي مقانق
ثم اخذني والدي لاتعلّم
ولم يكن هناك شيء بين لحم الخنزير وشحمه
وبدلاً من الذهاب الى البحر سافرت الى السكين
لتخترق اللحم
ونسيت في الحال واصبحت راضياً
وطفلي سيكون مثلي

فاذا ماطرحنا العنوان جانباً لاحت لنا صورة الجزاريتحدث عن نفسه بصورة مقنعة فيصبح الموضوع وصفاً لطريق حياة فردية متلاحمة بين ماضيها وحاضرها. ولكن العنوان يرفع الحدث الى مستوى أعلى ناقلا اياه الى واقع تاريخى ليدل على الوظيفة المهمة لعنوان القصيدة. , ومثل هذا العنوان يستعمله كثير من الشعراء الشباب مما يضر بكامل محتوى القصيدة. وعنوان قصيدة غيرد ادلوف «تقاليد» ينم عن سخرية موجهة تعبر عنها مفردات الابيات. ومن خلال ذلك تلوح نظرة مفاجئة تدل على الضياع «مثل التخلي عن الحلم للسفر البحري ونسيان الثمن الذي يتطلبه هذا التفكير بالتقاليد» والاكتفاء والقناعه بما حصل

ان ادلوف يصف الصورة التي يختارها دون ان يحيد عنها مصمماً موقفه منها في اطارها المحدد دون تعقيد وبشكل مفصل واضح. وهذا الاسلوب ذو تأثير على الجمهور وكسب عددٍ من القراء والاستعارات الغامضة نجدها في شعر كولبه حتى انها تصبح كا للغز وهو يتوخى بها اثارة العواطف والاحساس الذاتي لافهم الموضوع الواقعي رمزياً. فالصورة ليست سبباً لرمزية وانما تثير في الوقت نفسه اضطراباً للموضوع

كما ان بيرند فاغنر في مجموعته الشعرية «معرفة ثانية» الصادرة سنة ١٩٧٨ والتى تحمل عنواناً ثانيا «قصائد واقوال» يعني بالاقوال شكلاً خاصاً من بناء القصيدة بعناصر مجازية حسب تقاليد بريشت باستعمال «الوغط» «والصلاة» وكذلك بتركيب تكنيكي وفق طريقة فولكر برادن من اجل التغريب في اسلوب الكلام واستعمال الامثله بتجربة الواقع بشكل دايلكيتكي. كما انه من ناحية ثانية يستخدم اتجاها استعارياً خطابياً في تركيب القصائد الزمني للتعبير عن مشاعرة عن الحياة والعالم يجعل منها نموذجاً للجيل موضحا ان هذا الجيل لم يستخدم اجتماعياً وهولم يستطع تحرير نفسه من العقد التي تصدمه. ونموذج من شعره مايلي:

هذا ليس ذاك
لايسير في خرق
ولاينام في اكواخ البساتين
وانما ينام في الفراش
هذا لايؤسس عائلة جديدة
ولايجلب نور الى الظلام
ولايفتح باباً
هذا الذي لاتلمح عيناه
ولايحمل صدرية آمنة من الرصاص
ولا لحية له
هذا الذي ليس هو المسيح ولا المنقذ
هذا، لاذاك، يأتي ولا لون له
وهو يقول: نعم. نعم، لا. لا

ان هذا التركيب القائم على النفى يوجه ضربة مؤثرة ضد الانتهازين واللامبالين وباستعمال الفاظ التقشف الثوري مثل «الخرق» و«الكوخ» و«المسيح» تهدف الى

ايضاح التناقض اجتماعيا واخلاقيا وقد اقتبس الشاعر عبارة «نعم نعم، لا. لا» من انجيل متى بشكل ساخر

ان التغريب اصبح احيانا مبرمجاً في شعر الشباب ولكنه لم يحقق بصورة كافيه مقنعة. وقد تحدث الناقد ميشائيل فرانس بان الشعر الذي لامادة فيه مخيف فلا تكاد تعرف فيه مواضيع سببيه وعلامات ومناسبات. وهذا معيب واقعياً بالنسبة لقسم كبير من شعر الشباب في المانيا الديمقراطيه فهم لايتطرقون الى المواضيع والمناسبات السياسية الكبيرة في شعرهم ومع ذلك هناك شباب بدأت عليهم علامات التطور في هذا الصدد مثل ستيفن ينشينغ وهانس ايكارت قينزل وبيرند رومب اذ برزت لديهم في المختارات الشعرية لعام ١٩٨١ قصائد ذات محتوى عالمي ومواضيع آنية وتاريخية مهمة مثلي شيلى ونيراغوا وثورة اكتوبر والفاشيه ونضال المقاومة وغيرها. ولكن

بصورة عامة فان الشعر السياسي النضالي القومي مايزال ناقصاً تقريباً في شعر الشباب بغض النظر عن الاناشيد السياسية التى تتطلب دراسة خاصة بها فمثلاً الشاعر الشاب ستيفن مينشينغ في قصيدته نزهة مع روزا «وقصيدة بيرند فاغنر» «عيدالا شتراكية» تدل على هذا النوع الجديد اذ يحاولان بها تقريب الاحداث السياسية وسير حياة قادة الحركة العمالية الثورية الى القراء بواسطة الشعر. وهذا يتطلب معرفة تاريخية تتصدر الشعر محصورة بالجوانب الخاصة من سير حياة هذه الشخصيات التاريخية لفهمها سياسياً بشكل جديد. فالشاعر مينشينغ معجب بالسيدة روزا لوكسمبورغ، وفاغنر بشخصية انجيلز وليبكنيشت وكلارا تسبتكين واوغوست بيبل عندما يبتهج بشرب البيرة. ومن هذه المجموعة الشاعرة الشابة بريغينة شتوتيك في قصيدتها «باول وسيمونة» التى جعلت موضوعها مصير عاشقين فرنسيين في اثناء النضال ضد الفاشية الالمانية. وتقصد بلفظ باول الشاعر الفرنسي ايلوار. فهي كزملائها تزج السياسة في علاقات الحب في الشعر وهو في مستل قصيدته «زرّفزرّ اقترب منك» يصف علاقات الغرام ونلاحظ في مفردات الشعر مثل «نهديك» و«قنابل لاتخجل» و«اكوام لعام الحرب» اسلوب العلاقات الجدلية لدي مينشينغ للربط بين المحتوى والشكل فالبلوز الذي يحمل صورة عسكرية وصورة رائد جميل في الجيش الامريكي مرسومة عليه لباساً ترتدية الفتاة معجبة به لايقدم مجرد وصف لجمال العشيقة وانما يجسد ايضاً ابعاداً سياسية عالمية تحمل الفسق والعنف والقتل. وبلفظ «سون ماي» (الموقع الذي جرت فيه المجزرة الوحشية الامريكية) يختم هذا الشاب الشاعر قصيدته ومن الاحداث الادبية عام ١٩٨١ نشر اول ديوان للشاعر الشاب لوثار فالدورف «الريح بيت لنا ايضاً» وفيه نلمس لغة شعرية محايدة دون تكلف في الوصف والاستعارات والمجازات وانما بتساوق جيد وتلون في الصور وفي قصائده يعكس العوامل النفسية والمواقف التى يراها هذا الشاعر في الحياة والمجتمع تلك المواقف التى تعكّس سيرة حياة هذا الشاعر الشاب العقيمة في بدايتها ونشأته البائسه وتجربته التى علمته ان يشق طريقة في الحياة. فشعرهُ يدل على البراءة الفطرية والبساطة والحس المثقف وحب الاطلاع والحاجة الى علاقات انسانية وفيرة. ومن شعره:

قفز قلبي متفتحاً
على الزهور والكتب
وعلى كذبتين اوثلاث كذبات
وعلى امور مسلية

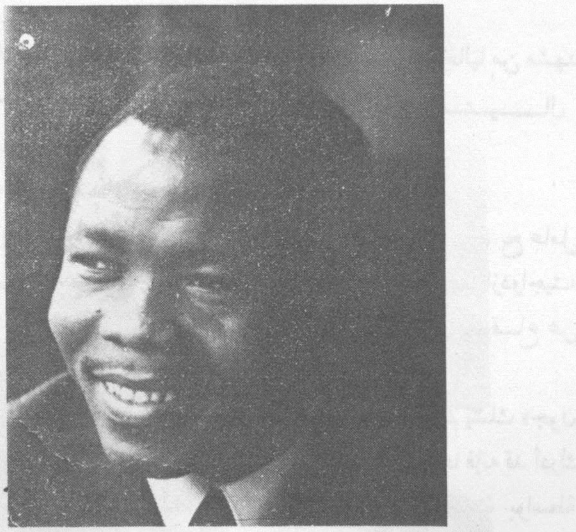
انحني بين الاعشاب
في اثناء الكتابة
بتظهر موجع
تحزّه اشواك
وانا غالباً أعمى في النهار
وسط نور ساطع
ووسط حب أحمر

فهذه العادة التى يشير اليها لوثار فردية لاتدل على الدوام لأنها لاتنوه عن علاقات اجتماعية عقلية

لقد تعرض الاديب الشاعر كارل ميكيل الى نقد الشاعر الشاب بيرت يابنفوس من الناحية اللغوية فقال: «ان شعره يعتبر شاذاً بالنسبة للشعراء الشباب من ناحية اللغة فهو يتلاعب بالالفاظ بصورة جدية حتى انه يكتب الكلمات خلافاً لما هو وارد في التراث اللغوى وفي القواميس ولاكما يدرس في المدارس. وهو يحشدها حشداً مكثفاً. وكل كلمة يكتبها هي مغايرة للاصل وقد تشكل جملة مقتضبة فشعره الى حدما يشبه الاختزال. وقراءة هذه الكتابة المختزله تكلف القارئ وقتا اكثر من قراءة جملة طويلة» ان ميكيل يدعو الى استعمال الالفاظ اللغوية باصولها الآلية المستخدمة في الحياة اليومية في الشعر الذي تتسلسل به الافكار والمشاعر. وقد عبر عن ذلك الشاعر الشاب بيرند فاغنر بقوله «اننا نتحدث دائما بشكل لايفهمه الاخرون والمهم مانفهمه نحن اولا نفهمه اما الآخر فهومهم لما يأتي بعد الكتابة. فالحاسم هو ان نفهم نحن اولا جهد الامكان ولايمكننا ان نتراجع عن ذلك حتى وان لم يحظ شعرنا بصدى عام» وقد رد على ذلك الناقد فرانس فوهان بقوله: ان واجب الشباب الجوهري اكتشاف ذواتهم وتقييم الزمن لهم والتعبير عن ذلك بابداع»

مرتضى الشيخ حسين

«عمر غندا» : حنين شاعر.



ولد «عمر غندا» في عائلة فلاحية في ضواحي «نيامي» أراد أن يزور خاله أثناء إخراج فلم «الشيطان». يسكن خاله على بعد ثلاثين كيلومترا من «نيامي». يجد «عمر غندا» الطمأنينة والسلام أمام نار من الخشب تتحمّص فوقها دجاجة وقد ظلّ هذا المخرج يحنّ الى هذه الأجواء رغم انه شارك وقاد مجموعة مختارة من التقنيين الذين يتعاملون مع الآلة والعقل.

. يتكون هذا الفريق من مى . هـ. هواتي ومن ج . دلسوس. يتشرف على هذا الفريق انوسا قيّبيني وعمر غندا.

أخرج كلّ هؤلاء فلمين طويلين وثلاثة أفلام قصيرة. عمر أعضاء هذا الفريق عشرين سنة تقريبا. قرّروا أن يقضوا خدمتهم العسكريّة وبأن يخرجوا فلما. شارك «عمر غندا» في إخراج «الأرشيف الأسود» «لموتي» ثم حرّر خفية «سيناريو» قمّه صباح يوم الى «ج لتّلي».

حظي الفلم بإجماع كلّ المساهمين بما فيهم المستشار الثقافي الذي وافق «غندا» مباشرة على تصوير فلمه.

تمّ إخراج الفلم في ظرف اسبوعين بمقدار ثلاثين ألف فرنك (س. ف. C. F. A : عملة افريقية) وبمشاركة أربعة عناصر. على هذا النحو أخرج «عمر غندا» سنة ١٩٦٧ فلم «كيسكبو». كان عرض الفلم في «نيامي» حدثا عظيما بالنسبة للجمهور النيجري الذي يحضر لأول مره فلما يتكلّم لغة «دجرما». أثرت في الجمهور القصّة المعاشة في الفلم والتي تروى بأسلوب صادق وواقعي. عرف هذا الفلم «بعمر غندا» وبالسينما النيجرية في المهرجانات العالمية. أخرج «عمر غندا» بعد ذلك فلم «وزّومتعدّد الزوجات» سنة ١٩٦٩ وفلم الشيطان سنة ١٩٧٢.

تمّ إخراج فلم «وزّومتعدد الزوجات» سنة ١٩٦٩. جاء الفلم نقدا قاسيا لتعدّد الزوجات وللعجّاج الورعين والنصوحين والذين لا يطبقون ما ينادون به. حصل الفلم على «جائزة النوع» وهي جائزة هامة غير أن «عمر غندا» وجد نفسه بعد ذلك في ظروف عزلة بعد مالقيه من ظروف مشجّعة لبداياته الفنّية.

في سنة ١٩٧٢ أخرج بمعونة وزارة التعاون فلم «الشيطان». كان هذا الفلم وديّا. عرض المشاكل التي يعيشها مواطنوه يوميّا. تظهر في هذا الفلم كلّ مواهب الممثل «عمر غندا» وكلّ قدرته في الاخراج وحرصه على الصدق. وما تعلق «عمر غندا» في أفلامه بالأصالة إلا دليل على تعلّقه ببلده وبمنابعه.

في «نيامي» كان «عمر غندا» يسكن في «ينتالا» وهوربض. ظلّ هذا المخرج على اتصال بالريف. كان «عمر غندا» يملك حقلين. حقل به مسكن متواضع تسكن فيه عائلته وحقل يلجأ إليه ليكتب السيناريوات. كان يكتب في كوخ من الخص في معزل عن الأشجار الكبيرة وبمقربه من بحيرة.

الوفاة

توفي عمر غندا بصورة فجائية بعد ان أخرج فلم «الشيطان» وعدة أفلام أخرى انخرط في سن السابعة عشرة في الجيش. غادر «النيجر» ورحل الى «مرسيليا». قضى ثلاثة أشهر في مخيّم «دي مزيجس» وهنا اكتشف النساء والخمرة. رحل بعد ذلك إلى «سيغون». اشتغل في المدفعيّة ببرج مصفح. لما سمي عريفا نشبت معركة بينه وبين فيلق. عندما يفر الأسرى نتهم دوما الأفارقة بذلك وهي تهمة لم يستطع تحملها. دفعته معركة جديدة إلى الانتقال للخطوط الأمامية. يقول «غندا»: لم يسىء إلينا الفيتناميون. كانوا يحملون إلينا الموز والأرز. عند هجومهم لايرموننا لأنّهم يعرفون أنّنا أفارقة.

انتقل «عمر غندا» بعد ذلك الى مكان «شدونق». قضى هناك أعسر فترة في حياته. تخاصم في هذا المكان للمرة الثالثة. نشبت المعركة من أجل طفل. لايتحمل «غندا» أمور كثيرة. يقبل ان يحرم من كل شيء إلّا من الموت. «إنها ملك لن أضحي بحياتي وأرمي بها في سبيل مبتغاي» هكذا كان يردد.

دفع هذا العنف «عمر غندا» الى المغامرة منذ سن السابعة عشرة. جعل منه ملاكما صغيراً. تطالعنا مثل هذه المشاهد من كل

أفلامه. لايستطيع «غندا» أن يتصور «سيناريو» خاليا من مشهد عنيف أو مشهد حرب أو اغتيال.

لقاء «عمر غندا» «بجون روش»

بعد سنوات عاد «عمر غندا» إلى ميناء «أبيدجان». أ . ح عامل رصيف. أصبح يحلم بأن يكون «روبنسن» وهو رمز ازدواجيته الشخصية. كان هذا المشاغب مستعداً دائما للدفاع عن المضطهدين والمستغلين.

اكتشف «جون روس» هذا الممثل البارع. إن لم يشك «جون روش» في كون «عمر غندا» سيصبح فيما بعد مخرجا فإنه قد أدرك بلاشك حساسية هذا الممثل وصبره وتأثيره العجيب بواسطة الكاميرا.

كان لقاء «عمر غندا» «بجون روش» أساسيا إذ بفضله اكتشف السينما بعد ذلك قدم فريق من السينمائيين سنة ١٩٦٧ إلى «نيامي». كان في هذا المكان أيضا كان «عمر غندا» يحرر القصص الافريقية التي يقوم بتنشيطها مرّة في الاسبوع في المركز الثقافي الفرنسي - النيجري. حمل هذا التنشيط عنوان «ساعة مع القصة»، يحضر هذا التنشيط الأطفال خاصة. يروي «عمر غندا» أقاصيص ويشترك الأطفال كذلك. يطلب منهم أن يرووا له أقاصيص بدورهم. يروون له أقاصيص استمعوا إليها في منازلهم. يستمع «عمر غندا» إليهم مكتشفا بذلك ثراء بلاده العجيب.

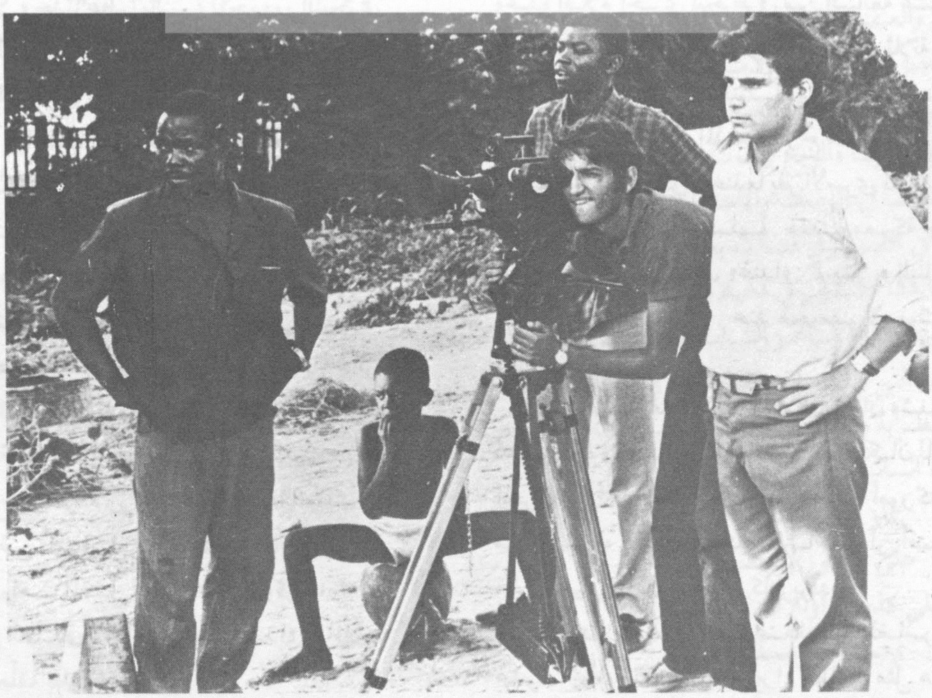
المغترب

كانون الثاني ١٩٧٩ استدعي «عمر غندا» إلى «بوبرق» حيث تجمع قصاصون من كل أنحاء العالم. حضر «عمر غندا» هذه التظاهرة وعرف الحاضرين بقصة مغترب ستكون موضوع آخر أفلامه الطويلة.

إنّ هذا الفلم وليد تعاون طويل ووليد صداقة وثيقة مع «كارمان دتسان» وهي زوجة ناقد سينمائي. اختار «غندا» «كارمن دتسان» لتمثل ورزوجة السفير في فلم «المغترب».

الذكرى التي يبقيها «عمر غندا» في الأذهان هي تراؤه الباطني ورهافة حسه وخجله الشديد وعدم ابراز انفعالاته. إنه حريص على مدلول الصداقة وهو شاعر بحق.

ترجمة: رضا الكشو



مارغريت يورسنار في الأكاديميّة الفرنسيّة.

في ٢٢ كانون الثاني ١٩٨١ تمّ استقبال «مارغريت يورسنار» في المعهد الفرنسي بحضور رئيس الجمهوريّة الفرنسيّة. تولّت التلفزة الفرنسيّة تغطية الحدث وهذا ماجعله يصبح حدثا تاريخيّا هامّا.

إنّما أوّل امرأة تنتسب إلى الأكاديميّة منذ نشأتها سنة ١٦٣٥. وُلدت مارغريت يورسنار في ١٨ كانون الثاني ١٩٠٣ في بلجيكيا من أم بلجيكيّة. فقدت مارغريت يورسنار أمّها منذ نعومة أظفارها أي بعد عشرة أيّام من ولادتها. ينحدر والدها من عائلة عريقة في شمال فرنسا.

اسم عائلتها الحالي هويورسنارYOURCENAR وهو جناس تصحيفيّ للقبها الأصليّCRAYENCOVR. اختارت أديبتنا هذا الاسم مع والدها.

لم ترشّح يورسنار نفسها لعضوية الأكاديميّة الفرنسيّة مثلما هو جاربه العمل، إنّما تمّ انتخابها. قبلت ماسطّر لها القدر مثلما يحلولها استعمال هذه الجملة.

تقتضي العادة عند الاحتفال بانتساب عضو جديد إلى المجمع أن يثني العضو الجديد على آخر عضو انتسب إلى المجمع. طبقا لذلك أثنت «مارغريت يورسنار» على «روجي كيوا» بصوت خافت في البداية ثم ما فتئ أن اتّضح تدريجيّا. ذكّرت بمقالات «كيوا» وبحماسته وبتضحياته وبلقاءاته بـ «ريني دومل» و«بجورج بتّاي» وبمعارضته العنيفة للفرويديّة وللماركسية من هنا خلصت «مارغريت يورسنار» إلى القول بأنّ كلّ حقيقة هي جزئيّة وبأنّ العزلة طوال سنوات الحرب العالمية الثانيّة كيّفت الانتاج الحربي وجعلته إنتاجا سلميّا. لا تنطبق هذه الظاهرة على أدب «كيو» فحسب بل تنطبق أيضا على أدب «مارغريت يورسنار»

انطلاقا من هذه الظاهرة أخذ طريق «روجي كيوا» وطريق «مارغريت يورسنار» نفس الاتّجاه وإن لم يعرف أحدهما الآخر إلاّ قليلا. لم يعد الانسان بالنسبة إليهما محور العالم أوبما أنّ الانسان هو محور العالم فهو موجود في كلّ مكان.

ألقى «جون درمسون» في هذه المناسبة خطابا استقبل فيه «مارغريت يورسنار». امتنع درمسون ـ خلافا للقاعدة المتبّعة ـ عن تقديم حياة العضوة الجديدة وعن التعريف بمجموع آثارها. أشار «جون درمسون» إلى أثر التّاريخ والحضارة اليونانيّة في كتب «مارغريت يورسنار». تعتبر الكاتبة أنّ الشيء الوحيد الذي يستحق



في نظرها وفي نظر «كيوا» وفي نظر النّاس النّعتَ الالاهي هو صفة الكرامة الانسانيّة التي هي جزء منّا. إنّ الانسان هوسيّد مصيره إزاء هذا الخضمّ الكونيّ الذي يسوق العالم.

كتابات مارغريت يورسنار

ألّفت «مارغريت يورسنار» في صمت العديد من الكتب. كتبت الرواية واهتمت بالتاريخ وألّفت المقالات كما اعتنت بترجمة بعض المؤلفات. ذاع صيت تأليفها. تُرجمت روايتهما «ذكريات هدريان» إلى كلّ لغات العالم تقريبا. مكّن كتابها «طعنة قاضية» «فولكر سكلندرف» من استحياء أحد الأفلام الكلاسيكيّة الذي عرض منذ خمس سنوات.

تم انتخاب «مارغريت يورسنار» فى الأكاديمية الملكية البلجيكية سنة ١٩٧٠ بصفة عضوة أجنبيّة إضافة الى انتخابها في الأكاديمية الفرنسيّة فيما بعد. نالت جوائز أدبيّة هي:

- في سنة ١٩٥٢، نالت جائزة «هيلان فرسكو» عن كتابها «مذكّرات هدريان»
- في سنة ١٩٦٣ نالت جائزة النضال عن كتابها «مع الاحتفاظ بحق المراجعة».
- في سنة ١٩٦٨ نالت الجائزة النسائية عن كتابها «العمل في الظلام»
- في سنة ١٩٧٢ نالت الجائزة الأدبية الكبرى «لموناكو» عن مجموع آثارها.

- في سنة ١٩٧٤ نالت الجائزة الوطنية للآداب بعد ما ألّفت «ذكريات ورعة».

- في سنة ١٩٧٧ نالت الجائزة الأدبيّة الكبرى للأكاديمية الفرنسيّة عن مجموع تآليفها.

إنّ أسلوب «مارغريت يورسنار» كلاسيكي لدقته ولأتباعه حركة دراميّة ذات مدلول عميق. تعتبر «مارغريت يورسنار» كلاسيكيّة نظرا لما تشبعت به من ثقافة كلاسيكيّة.

تأثرت «يورسنار» بتفكير الشعراء اليونانيين و«براسين» و«بسان سيمون». أعجبت مبكرا بأندري جيد، و«بريللك» و«بتوماس من» و«بمونتاني» و«بشوبنهور». تأثرت أيضا «ببلزاك» و«هوجو» و«كيوا» و«يوناسكو» و«دكنز» و«تولستوي» و«دوفستويسكي» و«ابسن» و«مورزكي شكيو» وهي روائية يابانية في القرن العاشر.

تميّزت رواية «مارغريت يورسنار» «ألكسيس أو البحث عن نضال بلا جدوى» بفصاحة رصينة وبسلامة راسخة. تهتم «يورسنار» دوما بالتبسيط وبالتعمق وبحذف كل ماهووقتي لتحتفظ بما هو أساسي حتى وإن تغيرت العبارة بتغير المادة.

يدور الحوار الباطني «لألكسيس» في أسلوب تقليدي يسبر أغوار الوعي. يأتي خطاب هدريان منطقيا ومنظما بشكل دقيق. يتحدث «زنون» بأسلوب غير مباشر وهوفي الواقع حوار باطني بضمير الغائب المفرد.

تظل الكتابة حسب «مارغريت يورسنار» غامضة جدا. كيف لنا أن نفسّر الرغبة في التعبير وفي نقل مواقف وأفكار ونظرات هي في حدّ ذاتها نسيج الفكر ونابعة من باطن الانسان. تقول «مارغريت يورسنار» في هذا الصدد: «عندما نقضي ساعات وساعات مع شخصية خيالية أومع شخصية كنا قد عشناها فإنّ تصوّرنا لهذه الشخصيّة لايصبح قاصرًا على الذكاء فحسب إنّما يتدخل فيه الانفعال والمحبة. إنّه تزهد بطيء. نسلت كل تفكيرنا ونسمع صوتا. ماذا يريد أن يسمعنا هذا الصوت؟ ماذا يريد أن يعلمنا؟ وعندما نصغي إلى هذا الصوت يصبح ملازما لنا. تكون هذه الملازمة مادية تقريبا.

نتبع منهجية نكتسبها بفضل دراستنا لفلاسفة الشرق لنبلغ حالة شعوريّة تقارب النوم المغناطيسي. تقوم هذه المنهجية على التجرد من الأنا ومن شخصيتها. نكون في خلوة من كلّ شيء. نكون في صمت مع الأفكار.

تقول «مارغريت يورسنار» أيضا: إنّ الأديب هو الكاتب الخاص. تغذي «مارغريت يورسنار» شخصيتها من جوهرها الخاص كأنّها تغذيهم من جسدها وتتحدث مارغريت يورسنار عن الخلق الأدبي فتعتبره فيضانا يحمل معه كل شيء. وفي هذا الخضم تكون ميزاتنا الذاتية هي الرواسب.

تنبني روايات يورسنار التاريخية على صراع يتمثل في الاصطدام بثقافتين. يسيطر الفزع على إنسان اليوم لتمزقه بين ماضي حيّ ومستقبل يناديه ويرعبه، فرواية «ذكريات هادريان» تقودنا إلى لبّ الموضوع وإلى حلقة السلسلة التي تربط الجاهلية المسيحيّة. أمّا رواية «العمل في الظلام» فهي ترسم لنا مواجهة بين القرون الوسطى وعصر النهضة. تمحي «مارغريت يورسنار» لتقدم للقارىء المدرك نظرتها حول عالم جاهل وتعيس.

من يتحدث في كتاب يورسنار؟ أهو «زينون» أم «هادريان» أم ★مارغريت يورسنارنفسها؟

لايهم كثيرا. في الحقيقة لايتعلق الأمر لا بهذا ولا بذلك ولا بتلك الشخصيات في نفس الوقت. زيادة على ذلك يكون الرهان الحقيقي من وراء هذه الخفايا بلوغ ماهو انساني والوصول الى ماهو شمولي.

تساهم «مارغريت يورسنار» دوما بادراكها العميق للحياة سواء من الناحية انسانية أو الحيوانية أو النباتية أو المعدنية. لكنّها تكون في نفس الوقت مرتبطة بالكون ومنفصلة عنه. إنّها متحررة مثل «هادريان» أو «زينون» أو «مشيما» في لحظاته الأخيرة. في سنة ١٩٧٠ أقدم الكاتب الياباني «يوكيو مشيما» وهوفي سن الخامسة والأربعين على الموت طبقا لعادة «سبكو». إنه موت بالغ الأهمية وهوفي نظر «مارغريت يورسنار» بمثابة تأليف. رغم ماحازه «مشيما» من مجد وما خلقه من تأليف فإنه كان ضحية معارضة ثقافية بلاده وتقاليدها لثقافة الغرب وتقاليده.

النزعة الانسانيّة

كثيرا ما نعت «يورسنار» بأنها انسانية. تنبع فكرتها المنادية بكرامة الانسان من الثقافة اليونانية التي تشبّعت بها منذ صغرها والتي تثقّف بها أبوها وعائلتها وكل محيطها. شجعها اتصالها باليونان والتقاؤها بـ «كفغي» على مزيد التعمق في الموروث القديم. أقدمت يورسنار على ترجمة الشعر اليوناني بدافع شخصي. وماكتابها «التاج والقيثارة» إلا ثمرة دأب طويل.

طوال سنوات الحرب واصلت «مارغريت يورسنار» قراءة المؤلفين القدامى. كانت مطالعتها تسليًها في عزلتها التي عسر عليها تحمّلها. ظلّ الانسان محور تفكيرها لكن فتور الهمّة حلت تدريجيا محل إيمانها بتحسن الانسان. ضعف أملها. نادت بعد



سنوات بالفكرة التالية في روايتها «العمل في الظلام»:

«إن الانسان مؤسسة يعمل ضدها الزمن والثروة وهيمنة العدد»... ترتكز الكرامة أساسا على الصمود أثناء المصائب لهذا تبدو فترة النهضة «لمارغريت يورسنار» فترة مثالية.

بعد الحرب سيطرت على «مارغريت يورسنار» فلسفة أخرى. بدت لها أنّ الوحدة العميقة للجنس البشري أساسيّة وأنّ الانسان يعتبر عنصرا من جملة العناصر ولا يعتبر محور الكون الأعظم.

في سنة ١٩٥٢ اكتشفت «مارغريت يورسنار» «اليوغا التنترية» تغيّرت نظرتها بفضل ذلك. اهتزت بعض أسسها الانسانية المتعلقة بتصور الانسان بل واعتبرتها كأنها أخطاء الغرب الفادحة. امحت نظرتها القائلة بتناقض الروح والجسم. تغيّر رأيها القائل بأنه لا يتم تحرر باطني أو تحسن الا بفضل تطور الشخص أو تطور شخصيته امحى هذا التفكير مقابل شعور أكثر غموضا وشمولا إزاء الوجود.

تعاطفت «مارغريت يورسنار» مع بوذية «زن» لكنّها ظلت أقرب من يقظة «للتنترية». عبرّت عن رأيها في هذا الموضوع بقولها: «قرّبتني دراستي «للتنترية» من التفكير المسيحي ولم تبعدني عنه إذ توصل النظم الروحية البوذية على غرار الزهد المسيحي إلى حالة انفصال ووضوح إلى درجة يستحيل فيها استحمال السلط فى سبيل هدف أنانيّ خبيث.

منذ ذلك الوقت ذكرت طموحات المذهب البوذي وتتلخص في:

- محاربة النوازع الخبيثة
- الانكباب على الدرس الدائم
- السعي إلى التحسن قدر الامكان
- العمل على إنقاذ البشرية حتى وإن تكاثر عددها.

رغم ذلك لاتتخلى مارغريت يورسنار عن الحرية الجزئية لأني فرد كان ولا تتخلى أيضا عن مبدأ المسؤولية التي تنتمي إلى الفلسفة الوجوديّة. تقول في رواية «العمل في الظلامة» «لسنا أحرار بقدر ما نريد وما نخشى».

تقول فرنانـد في كتاب «ذكريات دينيّة» «إن المعرفة الجيّدة للأشياء تعني التحرر منها». الحرية والمعرفة تأتيان في المستوى الأول الذي بفضله تتغير المنزلة البشرية ولو بصورة صغيرة.

تبدو «يورسنار» متفائلة ومتشائمة في نفس الوقت. تقول في مذكرات «هادريان» عندما نخفف قدر الامكان من القيود الزائدة ونتجنب المصائب غير الضرورية تبقى لنا قائمة طويلة من المصائب الحقيقية وهي الموت والشيخوخة والأمراض التي لاتعلج والحب غير المتبادل والصداقة المرفوضة أو المغدورة

والحياة التي لا تتحقق الحرية الجزئية التي نملكها في نهاية كتابات «مارغريت يورسنار». يمرض «هادريان» يضعف، تغامره فكرة الانتحار رغم ذلك يختار البقاء إلى النهاية. تواجهه خيارات عديدة. يظل حرا في السجن. ينتحر «مشيما» أيضا نتيجة احساسه بالعذاب وبالتدهور الشامل.

تفرض الحرية الفعل ووجوب القيام بالفعل. تدفع بعض الاعتقادات «مارغريت يورسنار» إلى الالتزام لكن الشكّ يلعب دائما دورا أساسيا في تفكيرها.

توصلت «مارغريت يورسنار» في النهاية إلى أن تعيش في هدوء بعد حياة قضتها في الدراسة والعمل والشك والرأفة.

السفر في الفضاء والزمن

السفر هو جزء من الانسان وهو بنفس مرتبة التفكير والكتابة والحب والعمل والمرض. السفر له عدة وجوه تغذيها حياة الانسان الباطنية.

تختص «مارغريت يورسنار» بطريقة خاصة في السفر تقوم على البطء والتوقف. السفر عند «يورسنار» تأمل واستيقاظ. لهذا تفضّل الباخرة على الطائرة أو القطار أو السيّارة.

ماذا يجلب لها السفر وهو عندها أقوى من أيّ رغبة جسميّة؟ تشعر أولا بالحرية لأنّها تكون قد اجتازت الحدود التي تطوقها. ثم إنها تحظى بفضل المسافة التي تقطعها برؤية كليّة للعالم تخرجها من غمد الحاضر المباشر.

يؤكد السفر لمارغريت يورسنار تشاؤمها. لاتسعى في سفرها إلى اكتشاف عصر ذهبي في مكان آخر. يقول «زينون» «أرحل... سأرى هل يسود الجهل والخوف والحماقة والخرافات في أماكن أخرى».

الهدف من السفر هو التعرّف على الذات وتغييرها. يقول سقراط في هذا الصدد «اعرف نفسك بنفسك». تشعر مارغريت يورسنار بعزلة تدفعها إلى أعمق أعماقها. تجد في حركة السفر هدوءا وعزلة تبعثها على التأمل. التنقل الجسدي هو انبعاث وتقمص.

«مارغريت يورسنار» رحّالة. سافرت إلى أماكن عديدة غير أنّها تردّدت بصفة خاصة على ايطاليا واليونان. تعد «مارغريت يورسنار» أدبية البعد. مكّنتها العزلة المتعمّدة أثناء الحرب العالمية من احتلال مكانة مرموقة. مكّنتها عزلتها في جزيرتها «مرتفعات الصحاري» بأمريكا من النظر بحكم الهدوء والمسافة إلى أوربا وإلى العالم اليوناني الروماني نظرة قاسية ومتحمّسة. كتبت في روايتها «ألكسيس» عندما كان عمرها اربعا وعشرين سنة مانصه «أريد أن يحملنا الزمن لا أن يجرّنا»

كانت «مارغريت يورسنار» حذرة طوال الوقت من الأحداث اليومية والأدبيّة والفنية. لا يعني أنّها ترفض الحدث عن الحاضر ان اقتضى الأمر. لكن تبدو لها عملية الفهم أعسر. ينبغي أن تكون لنا رؤيا خاصة تمكننا من النفاذ إلى الأحداث. يمكننا النفاذ إلى الماضي لأنه أوسع مجالا أمّا المستقبل فهو غامض إلى حد أنه يحجب الرؤيا.

تعتبر رواية «العمل في الظلام» من أهمّ ماكتبت «مارغريت يورسنار» تعالج هذه الرواية قصة شخصية خيالية تسمى «زينون». كان «زينون» طبيبا وخيماويا وفيلسوفا منذ نشأته غير الشرعية في «بروج» في بداية القرن السادس عشر. في النهاية تودي بحياته كارثة مؤلمة. نتتبع «زينون» في رحلاته المتعددة. نتتبعه في أوربا وفي بلاد المشرق وأثناء معالجته المصابين بالطاعون والفقراء واثناء تردده على البلاط وأثناء أبحاثه الرسميّة عن علوم عصره. نتتبع «زينون» في نقده للمعرفة نفسها وفي تجاربه المتعلقة بالجسم وبالروح وفي تردده الخطير بين قبول الثورة وبين التحكيم. ما زلنا نعيش المشاكل التي عاشها «زينون». عاش «زينون» البناءية المدمّرة لخيماويي القرون الوسطى والجرأة التكنولوجيّة لعالمنا المعاصر.

تأثر «زينون» بحكم مصيره وتفكيره بالكيمياوي الألماني الكبير «برسلز» و«بمشال سرفت» الذي قام بأبحاث عن الدورة الدموية وبالفيلسوف الجريء «كمبنال».

تمتد احداث هذه الرواية من سنة ١٥١٠ الى سنة ١٥٦٩. تعرفنا هذه الرواية على شعب متنوع ومكوّن من الباعة ومن أصحاب البنوك ومن رجال الكنيسة ومن نساء ومن عمال. تصف الروائية هذا المجتمع بأسلوب صحفي كما تسبر أغوار مختلف الشخصيات. ظل كتاب «العمل في الظلام» ملازما لمارغريت يورسنار مثله مثل كتاب «ذكريات هادريان». ألفت الكاتبة حوالي خمسين صفحة من هذا الكتاب وهي في سن العشرين تقريبا. اقتبس عنوان الكتاب من تعبير خيماوي قديم يعني مرحلة انفصال المادة وذوبانها.

هل تنطبق مثل هذه العبارة على تجارب حول المادة نفسها أم هل ترمز إلى تحرر التفكير من الأفكار المسبقة ومن الأعمال الروتينية.

ر.ك